

Passado Presente: imagens da história e usos contemporâneos da memória na arte fotográfica e videográfica de Paulo Mendes

Inês Grincho Rego

**Dissertação de Mestrado
em História da Arte Contemporânea**

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Novembro, 2020

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Paula Ribeiro Lobo e coorientação científica da Professora Doutora Margarida Brito Alves.

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Inês Grincho Rego

Lisboa, 24 de Junho de 2020

Declaramos que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,



A co-orientadora,



Lisboa, 24 de Junho de 2020

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Paula Ribeiro Lobo, minha orientadora, quero deixar expressa a minha gratidão pela confiança, a compreensão e o incentivo. Agradeço a forma crítica, atenta, rigorosa e dedicada com que acompanhou e orientou a concretização desta dissertação.

À Professora Doutora Margarida Brito Alves, coorientadora, agradeço os importantes conselhos e sugestões.

Ao Paulo Mendes, agradeço a generosidade de me ter autorizado a utilizar imagens dos seus trabalhos e, acima de tudo, a sua coragem e liberdade.

Agradeço ainda a todos os meus amigos e familiares, que com o seu carinho e paciência foram fundamentais para este percurso. Dedico uma palavra especial aos meus pais, Maria do Céu e Ireneu, pelo apoio e amor incondicional.

**Passado Presente: imagens da história e usos contemporâneos da memória na arte
fotográfica e videográfica de Paulo Mendes**

Inês Grincho Rego

Resumo

Tendo por base a análise de um conjunto de trabalhos fotográficos e videográficos de Paulo Mendes (n. Lisboa, 1966), a presente dissertação procura perceber de que modos este artista tem questionado o papel político da memória e da história na perspetivação do passado recente de Portugal.

Esta investigação visa entender como, através da apropriação de imagens da história e de um uso político da memória e da imagem fotográfica e videográfica, Paulo Mendes tem demonstrado a necessidade de reconhecer o caráter histórico e convencional das utilizações da memória e da imagem enquanto sistemas de representação, assumindo um ímpeto de intervenção política, questionador da sociedade, da realidade, e da memória coletiva.

Partindo de algumas das obras que compõem a série *S de Saudade*, iniciada em 2007, procura-se perceber como Mendes tem desenvolvido uma reflexão contemporânea sobre a história social e política de Portugal no período do Estado Novo (1933-1974), evocando criticamente as imagens que constituem a memória coletiva da ditadura de Oliveira Salazar (1889-1970).

Explorando os trabalhos que apresentou no projeto *Quartel/Arte Trabalho Revolução* (1999), analisa-se de que formas este artista tem vindo a refletir igualmente sobre a transição para o atual sistema político pós-revolução de 1974, problematizando a existência e o sentido das utopias revolucionárias à luz do estado contemporâneo da sociedade portuguesa.

Por fim, tendo como ponto de partida a série *work in progress Tráfico/ Tráfego (Freeze Frame)*, iniciada em 1991, exploram-se os modos como os seus trabalhos, resgatando e criando estruturas de memória, têm revelado os impactos que os vários processos políticos, urbanísticos e económicos exercem sobre a cidade e sobre a experiência da memória no contexto urbano contemporâneo.

Palavras-Chave: Paulo Mendes, memória, História, Estado Novo, 25 de Abril de 1974, cidade.

**Present Past: images of history and contemporary uses of memory in the
photographic and videographic art of Paulo Mendes**

Inês Grincho Rego

Abstract

Based on the analysis of a group of photographic and video works by Paulo Mendes (b. Lisbon, 1966), this dissertation tries to understand how the referred artist has questioned the political role of memory and history in the perspective of Portugal's recent past.

The research aims to understand how, through the appropriation of images of history and the political use of memory and photographic and videographic images, Paulo Mendes has demonstrated the need to recognize the historical and conventional character of the uses of memory and images as representation systems, assuming an impetus for political intervention, one that questions society, reality, and collective memory.

Taking from some of the works that integrate series *S de Saudade*, which began in 2007, we envisage to understand how Paulo Mendes has developed a contemporary reflection on the social and political history of Portugal during the Estado Novo period (1933-1974), critically evoking the images that constitute the collective memory of the Oliveira Salazar (1889-1970) dictatorship.

Exploring the works that Paulo Mendes presented in the project *Quartel / Arte Trabalho Revolução* (1999), we analyze how the artist has also been reflecting on the transition to the current political system of post-revolution of 1974, problematizing the existence and meaning of revolutionary utopias in the light of the contemporary condition of Portuguese society.

Finally, taking from the series *Tráfico/ Tráfego (Freeze Frame)*, a work in progress which began in 1991, we try to understand how, by rescuing and creating structures of memory, his works reveal the ways in which the various political, urban and economic processes impact the city and the experience of memory in the contemporary urban context.

Keywords: Paulo Mendes, memory, History, Estado Novo, 25th of April 1974, city.

Índice

Introdução.....	1
1. Memória e Poder: Questionamentos contemporâneos dos legados do Estado Novo.....	15
1.1. Apropriação e desconstrução dos processos de mitificação da imagem da ditadura e do ditador.....	21
1.1.1. O arquivo e os acervos: construção identitária do passado – entre a memória e o esquecimento.....	27
1.1.2. Entre Documento e Ficção: a Fotografia na construção do Real.....	32
1.2. Entre a memória individual, familiar, e coletiva: o espaço em suspenso.....	37
1.2.1. Contestar o apagamento da ditadura: patrimônio edificado e democracia.....	46
1.3. O Passado Encarnado: O <i>Senhor S</i> e a perpetuação da imobilidade.....	51
2. Memória e Espaço Público: Questionamentos contemporâneos da utopia revolucionária de 1974.....	58
2.1. Iconografias do Passado: o <i>Visualismo Político</i> Revolucionário e a ativação da memória.....	66
2.2. <i>Arquivo Memória. Iconografia/Cinema</i> : a memória nos espaços da mercadoria.....	75
2.3. Espaço Público Democrático: Contestação de consensos.....	83
3. Arqueologia do Presente: A memória como elemento ativo da experiência nas cidades.....	92
3.1. O Testemunho e a Comunidade.....	92
3.2. <i>Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)</i> : Palimpsestos Urbanos.....	102
Considerações Finais.....	124
Bibliografia.....	132
Anexos.....	157

Introdução

A presente dissertação centra-se na obra fotográfica e videográfica de Paulo Mendes (n. Lisboa, 1966), e procura perceber de que modos, através dos seus trabalhos, este artista tem questionado o papel político da memória e da história na perspetivação do passado recente de Portugal, integrando-se assim num contexto artístico mais amplo internacional e nacional de revisitação crítica do passado, abordando questões da memória e do arquivo, a partir do presente.

Paulo Mendes começou o seu trabalho entre finais dos anos 1980 e início dos anos 1990, altura em que ingressou na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1989-94). Aí, juntamente com Pedro Pousada, Rui Serra, Nuno Silva e Paulo Muacho Gonçalves, desenvolveu um trabalho bastante ativo, que se estendia para lá das fronteiras da escola, e do qual se destacam a edição da revista *ArtStrike* (1991-1992)¹ e a fundação da Galeria Zero² (1991-1992), em Algés, onde, além de exposições coletivas, aqueles jovens artistas realizaram as suas primeiras exposições individuais.

Desde então, Mendes tem vindo a apresentar um consistente e multifacetado trabalho, transversal a vários registos artísticos, desde a pintura à performance, passando pela fotografia, o vídeo e a instalação, tanto em exposições individuais como coletivas. Sendo um dos protagonistas da nova paisagem artística que emergiu na década de 1990, que assumia a defesa de um paradigma estético e entendimento da prática artística que se demarcava assertivamente do discurso institucional e comercial dominante durante a década anterior.

Encontrando em autores do pós-modernismo crítico³, principalmente norte-americanos e anglo-saxónicos, as suas grandes referências, essa geração da "nova paisagem" da qual faziam ainda parte Carlos Vidal, João Louro, Rui Serra, João Tabarra ou Miguel Palma⁴, recusava uma visão formalista da arte, centrada na pintura e na

¹ Os lançamentos das revistas eram acompanhados por exposições coletivas, com participação de vários autores que integravam cada edição da revista. No lançamento do primeiro número, em 1991, a exposição aconteceu na galeria da ESBAL, com a participação de Miguel Soares, Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo e Tiago Baptista. No segundo número, em 1992, a exposição decorreu na Galeria Zero, em Algés, contando com a participação de Paulo Mendes, Rui Serra, Nuno Silva, Pedro Pousada e Paulo Gonçalves.

² "Zero" em referência à importante exposição *Alternativa Zero* (1977), organizada por Ernesto de Sousa.

³ Como Antoni Muntadas, Hans Haacke, Sherrie Levine, Jenny Holzer, Richard Prince, Barbara Kruger, Jason Rhoades, John Miller, Mike Kelley, Paul McCarthy, Thomas Hirschorn, Philip- Lorca DiCorcia ou Ilya e Emilia Kabakov, entre outros.

⁴ Estes, juntamente com Fernando Brito e João Paulo Feliciano, formavam um grupo informal de artistas que, insurgindo-se contra as críticas negativas que a exposição *Imagens para os anos 90* (1993) – na qual

escultura, e defendia uma prática artística empenhada politicamente, de cariz interventivo e crítico, atenta aos processos de funcionamento do sistema artístico, aos contextos políticos e sociais, e às estratégias mediáticas da contemporaneidade.

Numa abordagem que reivindicavam como realista, este grupo informal de artistas defendia a utilização dos novos *media*, a dissolução da figura do autor, e a diluição e disseminação do trabalho artístico na paisagem mediática. Sustentando-se por essa via um nivelamento da arte com outros processos de produção e gestão de imagem, como a publicidade, o grafismo ou a ação política direta, num gesto de democratização da arte tanto ao nível da produção como da receção.

Se no início do seu percurso Paulo Mendes abordava principalmente questões relacionadas com a análise dos processos próprios do sistema artístico, posteriormente essa análise daria lugar a preocupações que se alargaram aos contextos sociais e políticos mais abrangentes.

Defendendo o papel do artista enquanto ativo interventor social, auto-consciente da sociedade do seu tempo, atento aos contextos históricos, económicos, culturais, sociais e políticos, Mendes assume uma postura crítica, de intervenção, reivindicação e reenquadramento da realidade social concreta, procurando apresentá-la através de uma outra perspetiva, autónoma de um discurso dominante.

Assumindo uma prática de interferência e disrupção, Paulo Mendes defende desse modo a apropriação das estratégias, linguagens e códigos de representação, significação e comunicação próprios dos discursos de poder dominantes das sociedades capitalistas, consumistas e neoliberais. Através desse reenquadramento crítico da realidade, o artista procura desestabilizar a ordem comum, visando gerar diferenças e criar fraturas capazes de inscrever novos sentidos e novas consciências que permitam a fuga ao domínio mediático. Assim, ao definir estratégias de apropriação, ressignificação e desconstrução crítica, Paulo Mendes recusa a integração de qualquer reflexão estética desligada da realidade social e política. Por outras palavras, aborda a realidade de um ponto de vista

participaram, e que esteve patente na Casa de Serralves, no Porto, e na Culturgest, em Lisboa, comissariada por Fernando Pernes e Miguel von Haffe Pérez – gerou, assinaram o artigo de opinião "*Oito Novos Fora*". À exceção de Rui Serra e João Paulo Feliciano, estes artistas assinaram ainda o manifesto "*Golpe de Estado: Documento para um realismo activo*" (1994), onde apresentavam os contornos programáticos da sua reflexão.

estético, especulativo, numa «*compreensão continuada da História*», ciente do papel da arte na construção da «*memória do nosso tempo*»⁵.

O sentido de intervenção política deste artista é bem patente na sua exploração de várias problemáticas, designadamente, através de uma reflexão crítica sobre os processos de funcionamento do sistema artístico; a relação entre memória e identidade nacional; o questionamento contemporâneo acerca do período histórico do Estado Novo e da revolução de 25 de Abril de 1974; as transformações da paisagem urbana e industrial; as condições, o contexto e as realidades sociais e políticas contemporâneas, ou até de outras questões que podem colocar-se em linha com abordagens teóricas provenientes de campos de estudo relacionados com perspetivações de Género e Pós-Colonialismo.

Em paralelo à sua atividade artística, Mendes tem também desenvolvido uma prática curatorial persistente e coerente (quer de características independentes quer em moldes mais institucionais), tanto em Portugal como no Estrangeiro, além de assinar a produção de vários projetos culturais.

Destes, destacam-se: *Heaven, Inc.* (CAPC, 1995), a primeira exposição que comissariou, que começou na verdade como um convite para uma exposição individual mas que, por sua iniciativa, se transformou numa exposição coletiva; *Zapping Ecstasy* (CAPC, 1996); a exposição antológica *Anatomias Contemporâneas: O Corpo e Arte Portuguesa dos Anos 90*, comissariada em conjunto com Paulo Cunha e Silva (Hangar K7/Fundição de Oeiras, 1997); os projetos alternativos *W.C. Container / In. Transit* (1999-2009); a mostra internacional de criação portuguesa *PLANO XXI, Portuguese Contemporary Art. Cinema & Music*, comissariada em conjunto com António Rego (Glasgow, Escócia, 2000); *URBANLAB. Bienal da Maia* (2001); o projeto *Terminal* (Hangar K7/Fundição de Oeiras, 2005), em colaboração com Sandra Vieira Jürgens e Inês Moreira, grupo informal com quem vinha a colaborar desde 1999, mas aqui sob a alçada da PLANO 21, associação cultural que criaram em conjunto em Novembro de 2004; ou, mais recentemente, a exposição *Collecting, Collections and Concepts: Uma Viagem Iconoclasta por Coleções de Coisas em Forma de Assim* (2012), uma das três grandes exposições que integraram a programação oficial de Arte e Arquitectura de Guimarães

⁵ Paulo Mendes em entrevista a Sandra Vieira Jürgens e João Urbano. "Para uma arte política" in *Nada*, n. 12, Outubro, Lisboa: UR, 2008, pp. 76-109.

2012 - Capital Europeia da Cultura, produzidas pela associação cultural Plano Geométrico, fundada em 2008, da qual Paulo Mendes é um dos membros fundadores.

Enquanto artista visual, o seu trabalho está representado em importantes coleções de arte contemporânea como a da Fundação de Serralves, Fundação Portugal Telecom, Fundação PLMJ e Museo Extremeno e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), entre outras. Já no âmbito da sua atividade como curador e produtor, Mendes tem sido convidado regularmente para realizar conferências ou apresentações em Universidades e cursos relacionados com cultura contemporânea, onde tem abordado e discutido o seu trabalho, nas suas múltiplas vertentes.

Esta investigação parte então do conjunto de trabalhos fotográficos e videográficos deste artista para explorar os modos como tem tratado a problemática da memória, a relação entre a memória e a esfera pública, e a forma como utiliza a imagem fotográfica e videográfica com um ímpeto de intervenção política, questionador da sociedade, da realidade e da memória coletiva.

Vale a pena recordar que foi precisamente nos anos 1990 - década em que, como vimos, Paulo Mendes iniciou a sua prática artística - que o historiador de arte Hal Foster identificou na arte pós-1960 um renovado comprometimento com o "real"⁶. Ainda que este autor, assumindo como referência o evento traumático, enverede por uma abordagem lacaniana do "real" - um "real" que resiste à representação -, é a perspetiva histórica que ensaia em torno do regresso dos artistas a temáticas das quais estavam mais arredados que se revela pertinente evocar neste estudo.

Segundo Foster, este «*regresso do real*» compreendia a redefinição da experiência individual e histórica, que passava a estabelecer-se numa particular temporalidade: «*recedes into the past (...) returns from the future*»⁷. Ou seja, nesta tendência que então já se fazia notar a um nível internacional as práticas artísticas contemporâneas assumiam um deslocamento desconstrutivo do referente, passando a estabelecer-se numa constante revisitação e reconstrução do passado consoante as perspetivas do presente e aquelas que se projetam para o futuro⁸.

⁶ Hal Foster, *The Return of the Real*, London/Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.

⁷ Hal Foster, *Ibidem*, p. x.

⁸ Para tal, Foster avança os conceitos de "paralaxe" e de "ação diferida". O primeiro compreende um aparente deslocamento de um objeto, causado por um movimento concreto de um observador - sublinhando assim que não só o modo como vemos o presente é influenciado pelo nosso entendimento do passado, como

De acordo com o mesmo autor, será mediante uma «*viragem etnográfica*» que a produção artística articulará com um maior foco a exploração de uma dimensão histórica que associa diferentes tempos e temporalidades, com uma dimensão social e política – em muito informada pelas investigações dos estudos culturais, pós-coloniais, feministas e de género⁹. Neste contexto, Foster faz referência a práticas artísticas que trabalhando com comunidades específicas ou sobre determinados lugares ou eventos históricos recuperam narrativas perdidas ou negligenciadas, sublinhando o valor mnemónico do objeto artístico e propondo discursos de contra-memória.

Este reengajamento crítico com a memória e a história foi particularmente sustentado por um renovado «*impulso arquivístico*»¹⁰, que continua a ser paradigmático de muita produção artística contemporânea. Relacionando-se também com a chamada «*viragem historiográfica*»¹¹, o referido impulso manifesta-se em obras que partindo de arquivos públicos e privados, ou criando estruturas e utilizando estratégias arquivísticas, refletem criticamente sobre os modos de representação do passado no presente. Na sua apropriação de imagens, objetos ou textos, estes trabalhos resgatam memórias perdidas ou silenciadas e articulam a memória individual com a memória coletiva. Criando

também os vários enquadramentos que fazemos do passado dependem do nosso posicionamento no presente. O segundo, mais diretamente relacionado com a experiência traumática como definida por Sigmund Freud, relaciona-se com o modo como o evento traumático só é entendimento enquanto tal quando recodificado por um evento posterior. Assim, Foster fala-nos de práticas artísticas que se estabelecem num duplo movimento entre passados reconstruídos e futuros antecipados. Cf. Hal Foster, *Ibidem*.

⁹ Foster identifica esta "viragem etnográfica" em algumas práticas da arte conceptual dos anos 1960, da crítica institucional dos anos 1970 e da arte apropriacionista dos anos 1980. Em obras que desenvolvem "mapeamentos sociológicos" questionando a autoridade social, económica e institucional, como o "*Homes for America*" (1966-67) de Dan Graham, ou o "*MoMA Poll*" (1970) de Hans Haacke. Em trabalhos que examinam a autoridade atribuída aos meios documentais de representação, como "*The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*" (1975) de Martha Rosler, ou "*Fish Story*" (1995) de Allan Sekula. Nos "mapeamentos feministas" de Mary Kelly, como "*Interim*" (1984-89), ou de Silvia Kolbowski, "*Enlarged from the catalogues*" (1987-88). Em práticas apropriacionistas, como a de Barbara Kruger, Sherrie Levine ou Louise Lawler, que para além de procurarem desmistificar e desconstruir uma série de mitos do modernismo, entendiam que para sabotarem a ordem global do capitalismo avançado e do espetáculo mediático deveriam fazê-lo a partir do seu interior, através dos seus meios e discursos. Ou ainda numa renovada arte *site-specific* que nos anos 1990, com o intuito de remapear o museu e reconfigurar o seu público, explorava as coleções e os arquivos museológicos, expondo e reenquadrando códigos institucionais, como fizeram Andrea Fraser com "*Aren't they lovely?*" (1992) ou Fred Wilson com "*Mining the Museum*" (1992). Cf. Hal Foster, "The Artist as Ethnographer" in *The Return of the Real*, London/Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996, pp. 172-203.

¹⁰ Hal Foster, "An Archival Impulse" in *October*, vol. 110, (Fall 2004), Cambridge: The MIT Press, 2004, pp. 3-22.

¹¹ Mark Godfrey, "The Artist as Historian" in *October*, vol. 120, (Spring, 2007), Cambridge: MIT Press, 2007, pp. 140-172. Godfrey identifica na prática artística pós-1979 um particular interesse pela pesquisa e representação histórica. Nesta "viragem historiográfica" os artistas apropriam-se de estratégias metodológicas dos historiadores para questionar a própria construção das narrativas históricas e as suas exclusões, explorando o impacto contínuo da história no presente, a contingência do conhecimento sobre o passado e os modos como ele é representado na cultura mais alargada.

narrativas que oscilam entre a factualidade e a ficção, procuram desconstruir discursos dominantes e potenciar o surgimento de entendimentos outros sobre o passado, questionando o presente e possibilitando novas formas de pensar o futuro.

Entre tantas outras obras e artistas que aqui se poderiam mencionar, são disso exemplo: os trabalhos de Anselm Kiefer que exploram a identidade e história alemãs; obras de Christian Boltanski que incidem mais diretamente sobre a memória do Holocausto; os altares (1997-2002), quiosques (1999-2002) e monumentos (1999-2013) que Thomas Hirschhorn dedica a artistas, escritores e filósofos; os vídeos e instalações de Fiona Tan que exploram o papel da fotografia e do vídeo na formação e percepção da identidade e da memória; o projeto *The Atlas Group* (1989-2004) através do qual Walid Raad investigava a história contemporânea do Líbano explorando a ambiguidade entre facto e ficção; ou os vídeos da artista venezuelana Patricia Esquivias que abordam a história espanhola da segunda metade do século XX.

O empenho em interpelar o real olhando para o passado, num cruzamento de diferentes perspetivas e olhares, trabalhando sobre a memória e a história, marcou não só o contexto internacional mas também o português. Ainda que a vontade de retratar e questionar a realidade política portuguesa, a história e o passado mitificado do país, fossem preocupações que vinham já sendo trabalhadas por artistas de gerações anteriores, inclusive durante os anos da ditadura, este ímpeto ganhou um renovado fôlego com as novas gerações de artistas que começaram a desenvolver o seu trabalho na última década do século XX¹².

Será precisamente a partir dos anos 1990 que a produção artística portuguesa passa a aprofundar de um modo mais sistemático questões ligadas à história e à memória, partindo de imagens, objetos e textos de arquivos (públicos, institucionais ou privados). Desde então um crescente número de artistas tem questionado particularmente a memória do Estado Novo, caso de Ângela Ferreira, Vasco Araújo, Daniel Blaufuks, João Pedro Vale, Manuel Santos Maia, Filipa César, Nuno Nunes-Ferreira ou Susana Sousa Dias, entre outros. Ainda que os seus trabalhos se assumam formal e conceptualmente diversos e distintos, apresentam possíveis vias de desconstrução da memória do salazarismo,

¹² Sobre estas matérias, numa investigação que aborda a produção artística que ao longo do século XX questionou e refletiu sobre a realidade política portuguesa, incidindo sobre *a imagem e o imaginário* do Império e a memória do colonialismo português veja-se: Paula Ribeiro Lobo, *O Império de Regresso ao Cais. Imagem e Imaginário colonial na arte portuguesa do século XX*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Outubro 2015.

cruzando a memória individual e a memória coletiva do País, explorando-as enquanto campo de possibilidade de reflexão sociopolítica.

É precisamente neste contexto histórico e nesta linha de investigação e experimentação que Paulo Mendes desenvolve a sua atividade. Considerando a abrangente e multifacetada obra do artista, a opção de centrar este estudo nos seus trabalhos fotográficos e videográficos pauta-se pela necessária sistematização não só da sua obra como desta investigação. De facto, será pertinente sublinhar que a ambiguidade do estatuto dos meios de expressão utilizados está sempre presente nas obras de Mendes. Pelo seu carácter mutável, ao serem apresentadas de várias maneiras e em distintos formatos, assumindo inclusive um carácter instalatório ou até uma dimensão performativa, elas resistem ao estabelecimento de qualquer barreira mais estanque - o que nos poderá levar a questionar (ainda que não seja esse o intuito deste estudo) se Paulo Mendes não poderá ser considerado um artista “pós-media”¹³.

No entanto, como estratégia de entrada no seu vasto corpo de trabalho, e pela necessidade de o categorizar com vista à sistematização da presente investigação, assumiram-se como objetos de estudo obras cuja base são a fotografia e o vídeo. Quer realizados pelo artista, ou por ele apropriados, entendem-se os meios fotográficos e videográficos precisamente enquanto meios de escrita, através dos quais o artista se relaciona com o seu tempo e com os tempos que o antecederam.

Assim, esta opção justifica-se também pela relação particular que a fotografia e o vídeo estabelecem com o real e com o tempo. Pela forma como, enquanto meios heterocrónicos, na sua experiência no presente, parecem proporcionar um acesso direto a realidades anteriores, tal como as manifestações da memória.

A memória, enquanto representação do passado, parece estar sempre associada a uma imagem¹⁴. Falamos das memórias como imagens que preservamos e da fotografia

¹³ Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition*, New York: Thames & Hudson, 1999.

¹⁴ Seguimos aqui o entendimento mais lato do conceito “imagem”, como explorado por W. J. T. Mitchell. Segundo o autor, existe uma «*incredible variety of things that go by this name. We speak of pictures, statues, optical illusions, maps, diagrams, dreams, hallucinations, spectacles, projections, poems, patterns, memories, and even ideas as images (...)*», entendendo então que uma imagem não é apenas algo exterior a nós. Mitchell fala-nos precisamente das memórias como pertencentes à família das imagens mentais, a par dos sonhos, das ideias e dos fantasmata. "What is an Image?" in W. J. T. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1986, pp. 9-10.

como um *espelho que recorda, símbolo da memória*¹⁵. Segundo Paul Ricoeur, só temos a memória para nos garantir que algo aconteceu¹⁶. De modo semelhante, a fotografia, como nos diz Roland Barthes, mostra-nos, à partida, que «*a coisa esteve lá*»¹⁷. Neste sentido, tal como a memória, a fotografia parece autenticar a existência do passado. Tal como a memória, a fotografia parece estabelecer uma relação direta com uma anterioridade, ainda que a sua experiência e os seus usos se deem no presente. Enquanto meios de inscrição fotográfica - de captação do real através da inscrição mediada pela luz - a fotografia e o vídeo permitem então uma experiência cruzada do tempo, que parece assemelhar-se à experiência da memória.

Como se procurará compreender, a partir das obras selecionadas, essa experiência particular do tempo permite que a imaginação e a ficção se imiscuem na experiência daquilo que à partida nos era dado como facto, como "verdade". Esta perspetiva torna-se pertinente se entendermos que, como se procura também explorar nesta dissertação, as obras de Paulo Mendes nos revelam que os usos da memória e da fotografia, em função da sua aparente relação direta, não mediada, com o real, parecem ter a capacidade de legitimar e perpetuar discursos ideológicos de poder, que apesar de serem convencionais e contingentes se procuram disseminar como naturais e consensuais.

Neste sentido, pretende-se perceber de que modo os trabalhos de Paulo Mendes, seja na apropriação de imagens da história, seja através de um uso político da memória e da imagem fotográfica e videográfica, não só nos demonstram a necessidade de reconhecer o carácter histórico e convencional dos usos da memória e da imagem enquanto sistemas de representação, como contaminam códigos e linguagens estabelecidos, abrindo espaço para entendimentos outros sobre o passado e o presente.

No primeiro capítulo, focado na série *S de Saudade*, iniciada em 2007, pretende-se compreender em que moldes o artista tem desenvolvido uma reflexão contemporânea sobre a história social e política de Portugal no período do Estado Novo. Procurar-se-á, consequentemente, perceber de que forma a invocação da memória, a apropriação do

¹⁵ «*Humanity has also invented, in its evening peregrinations-that is to say, in the nineteenth century the symbol of memory; it has invented what had seemed impossible; it has invented a mirror that remembers. It has invented photography.*». Autor desconhecido cit. in Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 688, [Y8a, 3].

¹⁶ Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2006, pp. 7, 21.

¹⁷ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 2003, p. 109.

arquivo e de imagens da história nacional poderão assumir um carácter de intervenção política sobre a contemporaneidade. Assim, explorar-se-ão os modos como o artista tem evocado criticamente imagens que constituem a memória coletiva da ditadura de Oliveira Salazar, de que formas tem questionado o papel das artes visuais nas representações do antigo regime, e como essas representações têm chegado aos nossos dias. Olhando criticamente para o presente a partir de imagens do passado.

No segundo capítulo, esta dissertação debruçar-se-á sobre obras que integraram a exposição *Quartel/Arte Trabalho Revolução* (1999), com o objetivo de procurar também perceber como este artista, pela apropriação e desconstrução de imagens de arquivo, de meios de comunicação e do espaço público – ou seja, de veículos comunicacionais que interferem na nossa perceção quotidiana do mundo -, tem vindo a refletir igualmente sobre a transição para o atual sistema político pós-revolução de 1974, problematizando a existência e o sentido das utopias revolucionárias à luz do estado contemporâneo da sociedade portuguesa.

No terceiro e último capítulo, que parte da análise de um dos trabalhos que Paulo Mendes apresentou na exposição *Espectáculo, Exílio, Deriva, Disseminação: Um projecto em torno de Guy Debord* (1995) e da série fotográfica e videográfica *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)*, que tem vindo a realizar desde 1991, procurar-se-á perceber como, resgatando e criando estruturas de memória, estas obras revelam vários modos de viver e experienciar o espaço urbano contemporâneo, e como a forma de nos relacionarmos com a história e a memória coletiva informa as transformações urbanas, as configurações que elas assumem, e o modo como com elas lidamos. Ao mesmo tempo, procura-se explorar a maneira como estes trabalhos tratam os vários processos políticos, urbanísticos e económicos que impactam a cidade e a experiência da memória no contexto urbano.

Uma vez que as séries de Paulo Mendes são *work in progress* que se desenvolvem na maioria dos casos em períodos longos, optou-se por não seguir a datação das obras, mas sim a cronologia dos momentos históricos a que elas se reportam: Estado Novo, 25 Abril de 1974, pós-revolução. Esta opção de estruturação do trabalho permite abordar com mais clareza conceptual o modo como toda a obra deste artista vai tratando, simultaneamente, da questão política em sentido mais lato e em sentido mais restrito - na medida em que tanto se debruça sobre a memória da imagem de um indivíduo (Salazar,

em *S de Saudade*) como sobre a memória das cidades e das sociedades, enfim, da vivência quotidiana da política na própria *polis*.

Relativamente à metodologia de trabalho, cruzaram-se várias fontes e etapas de análise. Procedeu-se num primeiro momento ao levantamento e seleção de fontes iconográficas, entre a vasta produção fotográfica e videográfica de Paulo Mendes, relacionadas com os temas e questões propostos.

Seguiu-se o levantamento de textos editados em publicações periódicas, monografias e outras fontes bibliográficas relativas às obras acima referidas, bem como à produção artística, curatorial e editorial de Mendes.

Com base no material recolhido, procedeu-se então à análise das referidas obras deste artista, à luz de um quadro teórico referencial constituído por conceitos de autores que tratam as problemáticas em questão, dos quais se destacam: Paul Ricoeur, pela forma como explora a relação recíproca entre memória, história e esquecimento, e pelo modo como a sua teorização, aliada ao pensamento de Tzvetan Todorov, expressa a necessidade de uma análise crítica daquilo a que chama «*os usos e abusos*» da memória e do esquecimento¹⁸; Pierre Nora, pela teorização em torno dos «*lugares de memória*» e da problemática das comemorações no contexto da memória coletiva¹⁹; Jacques Derrida e Ernst Van Alphen pelo modo como abordam a forma como o arquivo cimenta uma estratégia particular de identidade, assumindo-se como um lugar através do qual o poder e a ideologia se exercem, e que está tão ligado à memória como ao esquecimento²⁰; bem como Andreas Huyssen, dadas as suas reflexões acerca das transformações que as políticas da memória, aliadas a uma saturação dos *media* e a uma cultura de amnésia,

¹⁸ Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2006; Tzvetan Todorov, *Los Abusos de la Memoria*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000; Tzvetan Todorov, "The Uses and Abuses of Memory" in Howard Marchitello, *What Happens to History: The Renewal of Ethics in Contemporary Thought*, New York & London: Routledge, 2001, pp. 11-39.

¹⁹ Pierre Nora, "Between Memory and History: Lieux de Mémoire" in *Representations* 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, Spring 1989, California: University of California Press, 1989, pp. 7-24; Pierre Nora, "The Era of Commemoration" in Pierre Nora (dir.), *Realms of Memory: The Construction of the French Past*, vol. 3: Symbols, New York: Columbia University Press, 1998, pp. 609-637.

²⁰ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996; Ernst van Alphen, "The Decline of Narrative and the Rise of the Archive" in Hanna Meretoja e Colind David (eds.), *Storytelling and Ethics: Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*, New York/London: Routledge, 2017, pp. 68-83.

operam nas experiências espaciais e temporais da contemporaneidade, moldando a memória pública na sua estrutura e forma²¹.

Relativamente à especificidade da imagem fotográfica, torna-se pertinente evocar os contributos teóricos de Roland Barthes²², Allan Sekula²³ e John Tagg²⁴, para perceber como se forma o nível de conotação da fotografia, o nível de significado investido e determinado culturalmente, e de que forma este, no contexto das relações de poder, pode adquirir um carácter ideológico. De igual modo, também o pensamento de Siegfried Kracauer²⁵ foi considerado relevante para este estudo, atendendo à problematização deste autor sobre a insuficiência da fotografia para aceder às particularidades do passado.

Também referencial para toda a dissertação foi o pensamento de Walter Benjamin²⁶, pelo modo como problematiza a irrupção das imagens do passado no presente - exortando um efeito reverberativo, constelar, aberto a uma multiplicidade de sentidos e significados -, bem como pelo seu entendimento acerca de como a experiência da memória e a experiência da cidade estabelecem entre si uma relação de mútua interpenetração. Em articulação com o pensamento de Benjamin, invoca-se ainda a reflexão de Guy Debord²⁷ sobre a necessidade de uma experiência mais consciente da cidade, assente na memória e na percepção histórica, no contexto da *sociedade do espetáculo*.

Uma vez que as obras seleccionadas de Paulo Mendes remetem para distintos momentos da história nacional, recorreu-se ainda à investigação de historiadores como Fernando Rosas e ao pensamento de filósofos como Eduardo Lourenço e José Gil²⁸.

²¹ Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, California: Stanford University Press, 2003.

²² Roland Barthes, "The Photographic Message" in *Image, Music, Text*, London: Fontana Press, 1977; Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 2003.

²³ Allan Sekula, "Sobre a Invenção do Significado da Fotografia" in Allan Trachtenberg (ed.lit), *Ensaio sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*, Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 387-410;

²⁴ John Tagg, "O «Curso» da Fotografia" in Allan Trachtenberg (ed.lit), *Ensaio sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*, Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 355-386.

²⁵ Siegfried Kracauer, "Photography" in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, MA/London, England: Harvard University Press, 2005, pp. 47-63 [Ed. Thomas Y. Levin].

²⁶ Walter Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York: Schocken Books, 1986; Walter Benjamin, *Magia e técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª edição, 1987; Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999; Walter Benjamin, *A Modernidade*, Porto: Assírio & Alvim, 2017.

²⁷ Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Antígona, 2012; Guy Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, London/New York: Verso Books, 1990.

²⁸ Fernando Rosas, *Salazar e o Poder – A Arte de Saber Durar*, Lisboa: Tinta da China, 2013. Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade: psicanálise mítica do destino português*, Lisboa: Publicações Dom

A natureza das obras de Paulo Mendes ditou que o próprio processo de escrita da dissertação se estabelecesse como um trabalho de montagem, numa constante articulação entre a análise das obras de Paulo Mendes e um recuar aos momentos históricos para os quais elas nos reportam.

A opção pela não realização de entrevistas ao artista prendeu-se com duas razões. Por um lado, existe já uma considerável documentação sobre este artista e as suas obras (de textos escritos pelo próprio a entrevistas que lhe foram feitas no passado ou conferências disponíveis *online*), o que permitiu encontrar resposta a questões pontuais que iam surgindo ao longo da investigação. Por outro lado, e fator determinante nesta opção metodológica, o fato de se considerar que as obras são, em si mesmas, o principal documento que nos revela as questões e reflexões que o artista pretende colocar ao seu tempo.

O caráter inovador da presente dissertação decorre, justamente, do seu ângulo de abordagem e da problematização feita em torno da obra de Paulo Mendes, uma vez que não se encontraram, com o âmbito problematizador que aqui se propõe, estudos académicos aprofundados sobre a articulação entre história e memória na obra artística de Paulo Mendes (quer no âmbito de dissertações de Mestrado quer de teses de Doutoramento).

Por outro lado, importa sublinhar que grande parte da produção bibliográfica disponível sobre as práticas artísticas e curatoriais de Paulo Mendes se encontra dispersa e possui uma natureza fragmentária, consistindo maioritariamente em artigos, entrevistas e ensaios publicados em periódicos e catálogos de exposições coletivas, em análises de aspetos parcelares veiculadas por alguns estudos académicos, ou volumes dedicados ao estudo mais abrangente da arte em Portugal nos séculos XX e XXI.

É ainda de referir que o próprio artista tem também uma produção escrita sobre o seu trabalho (efetuando um exercício sistemático de clarificação de intenções e de fundamentação crítica), mas que se encontra dispersa em publicações periódicas e no seu *site*. Paralelamente, Mendes tem tido um papel ativo na publicação de folhetos e catálogos de exposições individuais e coletivas em que participou ou que organizou - de entre estas

Quixote, 1982; Eduardo Lourenço, *Nós como Futuro*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1997. José Gil, *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996; José Gil, *Portugal Hoje: o Medo de Existir*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.

obras destacam-se: o pequeno livro *The Best of...Vogue* (2002), com textos de Paulo Mendes, Sandra Vieira [Jürgens] e Óscar Faria, que se centra, ainda que de forma pouco exaustiva, na década inicial da sua prática artística; e o livro *Collecting, Collections and Concepts: Uma Viagem Iconoclasta por Coleções de Coisas em Forma de Assim* (2013), com coordenação editorial de Paulo Mendes e Sandra Vieira Jürgens, publicado a propósito do projeto expositivo homónimo, comissariado por Mendes, que integrou o programa de Arte e Arquitetura de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura. Este livro trata, essencialmente, o processo de produção da exposição e inclui um vasto conjunto de ensaios de variados autores, incluindo Paulo Mendes, propondo uma reflexão crítica sobre a temática do colecionismo e o conceito de coleção.

Entre os académicos que se têm debruçado sobre o trabalho de Paulo Mendes há que destacar a investigadora Sandra Vieira Jürgens, autora de várias entrevistas e de artigos sobre a sua produção artística e curatorial, editados em diversas revistas e publicações periódicas. Para além destas, no livro *Instalações Provisórias: Independência, Autonomia, Alteridade e Informalidade: Artistas e exposições em Portugal no séc. XX* (2016), Vieira Jürgens abordou o trabalho de Paulo Mendes enquanto artista-curador, tomando inclusive como um dos seus três casos de estudo o projecto *W.C. Container*, espaço expositivo alternativo que, na cidade do Porto, foi dedicado a artistas emergentes e esteve activo entre 1999 e 2001, sob direcção de Mendes. Não obstante, esse livro (que decorre da tese de doutoramento da autora) assume-se como um amplo estudo dos projetos e práticas expositivas alternativas e independentes em Portugal, aprofundando assim outras temáticas que não as que a presente dissertação visa trabalhar.

Do mesmo modo, outros historiadores de arte, investigadores, curadores e ensaístas têm analisado trabalhos de Paulo Mendes, mas em contextos e perspetivas diferenciados.

No seu abrangente estudo *Transição: Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos: a nova paisagem artística no final do século XX* (2002), o historiador e teórico de arte Bernardo Pinto de Almeida analisou algumas das suas obras iniciais no contexto de um enquadramento teórico e histórico da nova paisagem artística que surgiu no panorama português na década de 1990, da qual Paulo Mendes foi um dos protagonistas.

Tendo integrado o ciclo de exposições do projeto curatorial *The Return of the Real* (2007-2013) - apresentado pelo Museu do Neo-Realismo e concebido pelo historiador de

arte e curador David Santos, então diretor do museu - o trabalho deste artista está também representado no livro *A Reinvenção do Real: curadoria e arte contemporânea no Museu do Neo-Realismo* (2015), obra que, tendo por base a tese de doutoramento de David Santos apresentada em 2013 no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, incide sobre o referido projeto curatorial.

No domínio mais específico da fotografia, várias obras de Paulo Mendes surgem representadas em monografias de carácter antológico, mas que nos apresentam uma visão mais alargada sobre a produção fotográfica contemporânea no campo das artes visuais portuguesas. Das quais se destacam *Extensão do Olhar – Uma Antologia Visual da Fotografia Portuguesa Contemporânea: Obras da Colecção da Fundação PLMJ* (2004), organizada por Miguel Amado, e *Fotografia. Modo de Usar* (2012), organizada por Delfim Sardo.

Considerando o contexto acima sintetizado, esta dissertação pretende, assim, contribuir para colmatar uma lacuna – na medida em que propõe um estudo aprofundado sobre a produção fotográfica e videográfica de Paulo Mendes, analisando as suas obras no âmbito de uma investigação centrada em questões suscitadas pela relação que estabelecem com a história e a memória.

Com um âmbito que se pretende problematizador, e que pontualmente estabelecerá intersecções com outros campos disciplinares, esta dissertação visa aprofundar a partir do campo específico da História da Arte a forma como as obras de Paulo Mendes cruzam o tempo passado e o tempo presente, em narrativas não-lineares que reivindicam um pensamento crítico sobre as transformações históricas e sociais do país.

1. Memória e Poder: Questionamentos contemporâneos dos legados do Estado

Novo

«Só temos o passado à nossa disposição. É com ele que imaginamos o futuro.»²⁹. É citando o filósofo e ensaísta Eduardo Lourenço, com esta frase que inicia o ensaio *Nós como Futuro* (1997)³⁰, que Paulo Mendes tem apresentado a série *S de Saudade*. Nesta série, iniciada em 2007, o artista propõe-se a refletir sobre a relação contemporânea dos portugueses com os legados do Estado Novo (1933-1974).

Em *Nós como Futuro*, Eduardo Lourenço dissertava no final do milénio sobre as possibilidades de imaginação e configuração do futuro, defendendo que estas estão diretamente relacionadas com o modo como os indivíduos, os povos, os países, olham para o seu passado. Segundo o filósofo, há duas maneiras de encarar o passado: agir como se não o tivéssemos, «num presente imemorial»³¹, puro, ou viver obcecados por ele, num estado de «fixação hipnótica»³², num presente prolongado onde o futuro não é mais do que «o fantasma de um passado realmente assumido e consumido»³³. De uma maneira ou de outra, a forma que o passado assume no presente, a sua presença ou falta dela, influencia não só o presente e o modo como nos relacionamos com ele, como também a maneira como projetamos, antecipamos e imaginamos o futuro.

Segundo o mesmo autor, nenhum outro povo vive o passado como Portugal. Para Portugal o passado só existe morto ou mitificado, tanto que «é legítimo interrogarmo-nos se alguma vez existiu, salvo na nossa memória, ao mesmo tempo esburacada e hagiográfica, com a realidade e as cores que nós lhe atribuímos»³⁴. Viver assim o presente, num estado de obsolescência permanente, de ter passado como se o não tivéssemos, ou, tendo-o, mitificamo-lo, evocando-o e revisitando-o em ocasiões festivas, ou explorando-o «para tapar os buracos e o pânico do presente»³⁵, assume-se, de acordo com o filósofo, como um sério obstáculo na conceção e imaginação do futuro, pois «não podemos abordar a orla do Futuro sem levarmos o passado na nossa companhia.»³⁶.

²⁹ Eduardo Lourenço, *Nós como Futuro*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, p. 7.

³⁰ Este ensaio foi publicado no contexto da Expo'98, sendo um dos Cadernos do Pavilhão de Portugal.

³¹ Eduardo Lourenço, *Ibidem*, p. 7.

³² Eduardo Lourenço, *Ibidem*, p. 7.

³³ Eduardo Lourenço, *Ibidem*, p. 9.

³⁴ Eduardo Lourenço, *Ibidem*, p. 30.

³⁵ Eduardo Lourenço, *Ibidem*, p. 27.

³⁶ Eduardo Lourenço, *Ibidem*, p. 28.

Em *S de Saudade*, Paulo Mendes questiona precisamente a relação contemporânea dos portugueses com o seu passado. Nesta série, que tem a memória e o imaginário como fonte e força motriz dos seus trabalhos, o artista propõe uma reflexão crítica sobre os legados do regime ditatorial de António de Oliveira Salazar (1889-1970).

A 11 de Abril de 1933 entrou em vigor a *Constituição Política da República Portuguesa*, documento fundador do Estado Novo. O novo regime baseava-se ideologicamente num pensamento católico, nacionalista, antiliberal, e, politicamente, no corporativismo e num repúdio radical à democracia, ao pluripartidarismo, ao parlamentarismo, ao socialismo e ao comunismo.

À frente do novo regime encontrava-se António de Oliveira Salazar, desde 1917 professor na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra (onde lecionou as cadeiras de Ciências Económicas, Economia Política, Ciência das Finanças e Economia Social), e que a 27 de Abril de 1928, em plena ditadura militar³⁷ e com Óscar Carmona (1869-1951) na Presidência da República, assumiu a chefia da pasta das Finanças. A 5 de Julho de 1932 Salazar assumiu a presidência do Conselho de Ministros³⁸.

A edificação do Estado Novo implicaria, segundo os seus decisores, o contributo de todos os portugueses. Para tal, seriam precisos «*colaboradores*» que tivessem o «*dom da animação, da encenação*»³⁹, que entusiasmassem os patriotas, persuadindo-os a aderir à obra do Estado Novo. E aqui entra o papel da propaganda, cujo discurso passava pelo culto e celebração da figura do “chefe” e por uma revisão autolegitimadora da memória histórica, adaptando modelos internacionais, nomeadamente os utilizados em Itália e na Alemanha, passando também pela construção de um conceito unificador e integrador de “cultura popular”. Pretendia-se “reeducar” os portugueses no enquadramento de uma nação “regenerada”, reencontrada com a sua “essencialidade”, numa ideia mítica, transtemporal, da identidade portuguesa⁴⁰.

³⁷ A ditadura militar, que pôs fim à I República Portuguesa (1910-1926), foi instaurada após um golpe liderado pelo general Gomes da Costa, a 28 de Maio de 1926. Nesse mesmo ano, Salazar fora escolhido pelos militares para Ministro das Finanças, cargo que ocupou durante um curto período de 5 dias, entre 12 e 17 de Junho, alegando falta de condições políticas.

³⁸ Em 1930 Salazar acumulava à pasta das finanças a das Colónias. Ao longo da sua presidência assumiu ainda a chefia das pastas da Guerra (1936-1944), dos Negócios Estrangeiros (1936-1947), e da Defesa Nacional (1961-1962).

³⁹ António Ferro, *Salazar: O homem e a sua obra*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 143.

⁴⁰ O historiador Fernando Rosas (n. 1946) defende que o discurso identitário estado novista se afirmava em sete *mitos ideológicos fundadores*, verdades insuscetíveis de discussão: o *mito paligenético*, o da “regeneração” levada a cabo pelo Estado Novo, o *mito central da essência ontológica do regime/mito do*

O imaginário político do regime girava em torno dessa revisão autolegitimadora da memória, numa ideia de unidade e continuidade histórica. Nesse sentido, no seu discurso histórico oficial destacavam-se figuras e momentos do passado, onde se encontraria a essencialidade do ser português que o Estado Novo voltaria a tornar presente. Segundo Salazar, «*a fonte principal dos nossos ensinamentos, a fonte de inspiração das grandes linhas da nossa construção política tem sido a nossa história, a tradição, o temperamento, a realidade portuguesa em suma*»⁴¹. A ressurreição da nação estaria assim intimamente relacionada com o seu passado. Investia-se numa mitificação da história, com vista à legitimação dos princípios ideológicos do regime, o que encerrava também uma mitificação do presente. As figuras evocadas eram mitificadas, sacralizadas, tornando-se exemplares, aspiracionais, alvo de veneração nas representações do passado. Segundo Salazar, seria essencial que se formassem os espíritos «*no sentido da vocação de Portugal, com os exemplos de que é fecunda a história, exemplos de sacrifício, patriotismo, desinteresse, abnegação, valentia, sentimento de dignidade própria, respeito absoluto pela alheia*»⁴². Numa leitura ideológica, nacionalista, auto apologética, da História, esses exemplos tornavam-se ícones que habitavam o imaginário cultural e social do Estado Novo. Esta visão da história materializava-se particularmente nas celebrações públicas de exaltação patriótica onde estas figuras e momentos históricos eram enquadrados com um intuito pedagógico para despertar um sentimento de unidade, coerência, e pertença nacional, e enraizar conceitos, ideais e padrões comportamentais.

Nestas celebrações públicas da memória estava então em causa, como nos indica o filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005), uma afirmação ideológica da identidade. O passado era colocado ao serviço dos propósitos ideológicos do poder político. Esta convocação e instrumentalização da memória constitui aquilo a que o filósofo denomina, no livro *Memory, History Forgetting* (2004)⁴³, como um dos *abusos da memória*. Aqui,

novo nacionalismo, o mito imperial, o mito da ruralidade, o mito da pobreza honrada/mito da “aurea mediocritas”, o mito da ordem corporativa, e o mito da essência católica da identidade nacional. Fernando Rosas, “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo” in *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, pp. 1032-1037 e Fernando Rosas, *Salazar e o Poder: A Arte de Saber Durar*, Lisboa: Tinta-da-China, 2012, pp. 321-328.

⁴¹ António de Oliveira Salazar, *Discursos e Notas Políticas (1938-1943)*, vol. III, 2ª ed., Coimbra: Coimbra Editora, 1959, p.31.

⁴² A. O. Salazar, *Discursos e Notas Políticas (1935-1937)*, vol. II, Coimbra: Coimbra Editora, 1937, p.54.

⁴³ A versão original em francês, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, foi publicada em 2000. Ao identificar que a sociedade contemporânea, pós II Guerra Mundial (1939-1945), se vai debatendo com os excessos e abusos de memória, por um lado, e os excessos e abusos de esquecimento, por outro, Paul Ricoeur embarca neste livro numa profunda e densa reflexão sobre a problemática da representação do passado. Numa reflexão tripartida, cujas partes se vão constantemente interligando, Ricoeur explora o carácter fenomenológico da memória e epistemológico da história, abordando o fenómeno inquietante do esquecimento, que marca a

Ricoeur distingue três tipos de *abusos da memória*, que o serão também, implicitamente, do esquecimento⁴⁴: a *memória bloqueada*, a *memória manipulada* e a *memória abusivamente convocada*, quando *comemoração rima com rememoração*⁴⁵. Particularmente pertinente para este momento do nosso estudo estará precisamente a ideia da memória manipulada e abusivamente convocada, instrumentalizada por aqueles que detêm o poder. Esta mobilização da memória assume-se como um dos critérios essenciais do apelo e conceção da identidade.

Por sua vez, como identifica Ricoeur, nos discursos identitários e nas expressões públicas da memória o que se encontra verdadeiramente em ação é o fenómeno da ideologia, que, segundo o filósofo, estará sempre presente em relações de poder e autoridade, operando em três níveis distintos: distorce a realidade, legitima sistemas de autoridade e poder, e, através da ação imanente de sistemas simbólicos, constitui uma ação integrativa e um mundo comum, invocando um sentimento de pertença⁴⁶. Desta forma, como refere Ricoeur,

*«It is not by chance that a specific place for ideology exists in politics, because politics is the location where the basic images of a group finally provide rules for using power. Questions of integration lead to questions of legitimation, and these in turn lead to questions of distortion. We are therefore forced to proceed backwards and upwards in this hierarchy of concepts»*⁴⁷

Segundo o autor, é possível interrelacionar os vários esforços de manipulação e instrumentalização da memória com esta *hierarquia de conceitos*. Ao nível da mediação simbólica da ação, dos processos de integração, a memória é incorporada na formação da

relação entre elas. Utiliza-se como referência a tradução inglesa: Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004 (tradução de Kathleen Blamey & David Pellauer).

⁴⁴ Como recorda o historiador franco-búlgaro Tzvetan Todorov (1939-2017), «la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos que forman un contraste son el borrado (el olvido) y la conservación; la memoria es, siempre y necesariamente, una interacción de ambos». Tzvetan Todorov, *Los Abusos de la Memoria*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000, pp. 15-16.

⁴⁵ Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004, pp. 56-92.

⁴⁶ Para chegar a este entendimento Ricoeur recorre ao pensamento do filósofo alemão Karl Marx (1818-1883), que considera a ideologia uma imagem invertida da realidade, comparando-a à imagem invertida que se desenvolve na retina ou numa câmara fotográfica, ao desenvolvimento dos conceitos *Ordnung* (ordem) e *Herrschaft* (autoridade e dominação) por parte do sociólogo e filósofo alemão Max Weber (1864-1920), e ao pensamento do antropólogo americano Clifford Geertz (1926-2006) acerca da função constitutiva da ideologia ao nível da ação simbólica. Cf. Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, New York: Columbia University Press, 1986, pp. 21-102; 181-215; 254-268.

⁴⁷ Paul Ricoeur, *Ibidem*, p. 259.

identidade através de processos narrativos que, manipulados ideologicamente, atuam na legitimação do poder. Por sua vez, a ação da ideologia ao nível da integração desenvolve-se não só no plano espacial mas também temporal, funcionando tanto numa dimensão sincrónica como diacrónica. No segundo caso, a memória, aliada à história “autorizada”, à história oficial, apreendida e celebrada publicamente, torna-se extremamente significativa. Será na função seletiva da narrativa que se encontrarão em ação as estratégias de rememoração e de esquecimento. Essa relação tornar-se-á problemática precisamente quando se confunde rememoração com comemoração. As comemorações dos eventos históricos fundadores da identidade, da nacionalidade, assumem-se então como um ato ideológico fundamental. Repete-se a origem e com essa repetição os processos ideológicos adquirem um carácter de reificação. A celebração torna-se assim um dispositivo para que o sistema de poder mantenha a sua autoridade⁴⁸.

As comemorações do Duplo Centenário da Fundação do Reino de Portugal (1139) e da Restauração da Independência (1640) serão o exemplo paradigmático deste tipo de comemorações públicas da memória histórica dos eventos fundadores da nacionalidade durante o Estado Novo⁴⁹. Estas tiveram início a 2 de Junho de 1940, com vários atos oficiais realizados tanto na metrópole como nas então colónias portuguesas, e como eventos centrais a Exposição, o Cortejo e os Congressos do Mundo Português. Nestes, glorificando-se o passado, pretendia-se elevar o orgulho dos portugueses numa perspetiva legitimadora do presente e enquanto garante da continuidade imperial. A *Exposição*

⁴⁸ Porém, como refere Ricoeur: «*What we celebrate under the heading of founding events are, essentially, violent acts legitimated after the fact by a precarious state of right, acts legitimated, at the limit, by their very antiquity, by their age. The same events are thus found to signify glory for some, humiliation for others. To their celebration on the one hand, corresponds their execration on the other. It is in this way that real and symbolic wounds are stored in the archives of collective memory*». A fundação da identidade em eventos violentos é uma das 3 razões pelas quais Ricoeur identifica a fragilidade das concepções identitárias. A ela juntam-se a difícil relação da identidade com o tempo, o que justifica o recurso à memória, que se assume como a componente temporal da identidade, e o confronto com o outro, que é visto como uma ameaça à sua integridade. Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, pp. 81-82.

⁴⁹ Os preparativos para aquele que terá sido o mais importante acontecimento cultural e político de propaganda e legitimação do regime começaram em 1938. A 27 de Março desse ano, numa nota oficiosa publicada no *Diário de Lisboa*, Oliveira Salazar definia os grandes objetivos políticos das comemorações: «*Primeiro, dar ao povo português um tónico de alegria e confiança em si próprio, através da evocação de oito séculos da sua História, que foram simultaneamente oito séculos da História do Mundo, e através da solidez e eternidade da sua independência. Em segundo lugar, (...) levar os serviços públicos e particulares a acelerar o ritmo da sua actividade, com o intuito de afirmar a sua capacidade realizadora de Portugal (...). Por um e outro modo demonstraríamos com a clareza da evidência aos nossos próprios olhos e aos olhos de estranhos que Portugal, Nação civilizadora, não findou e continua, pelo contrário, a sua alta missão no mundo*». s.a., "Oito séculos de Nacionalidade: A Fundação de Portugal e a Restauração da Independência serão comemoradas com o maior relevo em 1939 e 1940" in *Diário de Lisboa*, nº 5512, ano 17, 27 de março de 1938, 1ª edição, p. 1.

Histórica do Mundo Português instalou-se em Belém e foi inaugurada a 24 de Junho⁵⁰. Através das imagens e dos símbolos que nela se invocavam, e que glorificavam a memória histórica, legitimava-se e consagrava-se o regime nacionalista e colonialista, de base cristã, que era o Estado Novo, ao mesmo tempo que se projetava o futuro, numa representação simbólica, mitificada, da nação.

Essa ideia seria também materializada num grandioso cortejo que teve lugar no recinto da exposição a 30 de Junho de 1940, criado e encenado pelo oficial do exército Henrique Galvão⁵¹. O *Cortejo do Mundo Português* estava dividido em três grandes secções que representavam o Portugal do passado, do presente e do futuro⁵². Ocupando o espaço público o cortejo levava a ideologia diretamente às massas, procurando assim mobilizar a opinião pública para o projeto de “ressurreição” e “refundação” nacional que seria concretizado pela ação do Estado Novo. Estas comemorações, assumindo um cariz de “*nacional historicismo*”⁵³, procuravam transmitir uma imagem idealizada e apoteótica

⁵⁰ No discurso inaugural da Exposição o comissário-geral Augusto de Castro (1883-1971) reforçava os objetivos da mesma: «*primeiro lugar, a projecção sobre o passado, como uma galeria de imagens heróicas da fundação e da existência nacionais, da função universal, cristã e evangelizadora, da Raça, da glória marítima e colonial, do Império; em segundo lugar, a afirmação das forças morais, políticas e criadoras do presente; em terceiro lugar, um ato de fé no futuro. Esses três objectivos resumem-se num só: testemunho e apoteose da consciência nacional*». Augusto de Castro, *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940, p. 65.

⁵¹ Henrique Galvão (1895-1970) dirigia também a “Secção Colonial” da Exposição e as celebrações da Fundação da Nacionalidade em Guimarães. Em 1934 Galvão tinha já concebido um cortejo deste género, por ocasião da Primeira Exposição Colonial Portuguesa (16 de Junho – Setembro, jardins do Palácio de Cristal, Porto), da qual era diretor técnico. Neste cortejo, que marcou o final da exposição e percorreu algumas ruas da cidade do Porto, evocavam-se memórias da afirmação do domínio político e territorial e figuras históricas ligadas à ocupação e formação do império, estando representadas as *colónias* e diferentes províncias da *metrópole*.

⁵² Neste cortejo, que, segundo o regime, representava as figuras mais marcantes da História de Portugal, era a «*própria vida do passado que dir-se-ia ter acordado (...) numa visão materializada de apoteose*». No início, na secção dedicada ao Portugal do passado, desfilavam, entre outros, aqueles que representavam a entrada de D. Afonso Henriques em Lisboa, após a rendição da cidade, os bispos de Braga, Porto, Viseu e Lamego e os mestres das ordens dos templários e hospitalários. Seguiu-se a consolidação da independência e do reino, onde era representada a batalha de Aljubarrota, e Nun’Alvares Pereira e a sua comitiva. A época imediatamente anterior aos “descobrimientos” era representada pela chegada de D. João I e D. Filipa de Lencastre, seguidos por D. Leonor de Aragão. Na época da expansão surgiam «*os retratos vivos*» de Infante D. Henrique, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, D. Afonso de Almeida, Afonso de Albuquerque e D. João de Castro, cada um com a sua comitiva. No troço evocativo do Império via-se um elefante e uma onça, cuja presença revelava que Portugal teria então «*o domínio do mundo*». A secção dedicada ao passado terminava com o troço da «*Colonização*». Na secção dedicada ao presente, o Portugal de Salazar era representado por todas as regiões da «*metrópole*» e das «*províncias ultramarinas*». A secção dedicada ao futuro, ao «*Portugal de Amanhã*», era marcada «*pela mensagem da juventude*», representada por um carro alegórico da Mocidade Portuguesa, «*seara fecunda da vida*», que cobria «*de esperanças a terra portuguesa*». s.a., “O acontecimento do dia: está desfilando em Belem entre muitos milhares de pessoas o admirável Cortejo do Mundo Português” in *Diário de Lisboa*, nº 6323, ano 20, 30 de Junho de 1940, 2ª edição, p. 8. Henrique Galvão (ed.lit), *Cortejo do Mundo Português, 1140-1940: Roteiro*, Lisboa: Tip. Neogravura, 1940.

⁵³ Artur Portela, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Lisboa: Ministério da Educação e das Universidades, 1982, p. 71.

de Portugal, que empolasse os espíritos através da afirmação da grandeza da nacionalidade e que legitimasse o regime político, moral, cultural, do presente. As celebrações seriam «*símbolo da obra de continuidade histórica do Estado Novo*»⁵⁴, exaltação do passado e afirmação do presente, «*não apenas o Portugal de D. Afonso Henriques e D. João IV, mas o Portugal de Carmona e Salazar*»⁵⁵. Assumiam-se assim como um importante artifício de poder, de legitimação política do regime, que aparecia como “herdeiro” do passado glorioso que ali se comemorava. Relacionava-se desse modo o passado com o presente, dispensando a especificidade da história. Através da instrumentalização da memória e da história legitimavam-se direitos e ideais que se diziam, também eles, históricos. Projetavam-se os ideais do presente no passado mostrando que eles deviam permear o futuro.

Se a propaganda *estado novista* investia numa apropriação e instrumentalização político-ideológica da memória histórica com vista à legitimação, consolidação e celebração da autoridade e poder, Paulo Mendes apropria-se das imagens da história, da memória e do imaginário do Estado Novo assumindo uma posição crítica, problematizadora, perante os legados do salazarismo no tempo presente, como se procurará explorar a seguir.

1.1. Apropriação e desconstrução dos processos de mitificação da imagem da ditadura e do ditador

Em 2007 Paulo Mendes dá início à série *S de Saudade*, onde apresenta uma perspetiva crítica sobre a relação das artes visuais, dos *media* e das instituições na construção da imagem paradigmática de Salazar, e a presença residual da ideologia salazarista no inconsciente coletivo. Ainda que o título desta série convoque a palavra 'saudade', a atitude de Mendes perante o passado não se baseia nesse sentimento, mas sim num ímpeto questionador, crítico, sobre os modos de representação do passado ditatorial no presente, e sobre o modo como coletivamente nos posicionamos perante esse passado e essa memória.

⁵⁴ Augusto de Castro, “Inauguração da Exposição do Mundo Português” in *Revista dos Centenários*, nº19 e 20, Julho e Agosto de 1940, pp. 10-15.

⁵⁵ António Ferro, “Carta Aberta aos Portugueses de 1940” in *Revista dos Centenários*, Ano I, nº1, 31 de Janeiro de 1939, pp. 19-23.

Entre 22 de Setembro e 3 de Novembro de 2007 esteve patente na galeria Reflexus Arte Contemporânea, no Porto, a exposição *S de Saudade, Retratos da Vida Portuguesa*, onde Paulo Mendes apresentou o primeiro conjunto de trabalhos desta série. Aqui expôs um conjunto de sete fotografias impressas em tela, como se de pinturas se tratassem, nas quais podemos ver corredores de museus, acervos de instituições, arquivos. Estes são habitados por um número variado de retratos, *retratos da vida portuguesa*, pinturas que fora da sua exposição pública são acomodadas em gradeamentos, dispostas pelo chão, sobrepostas, entre cartões, papéis e ventoinhas.

Estas fotografias, que tinham sido realizadas pelo artista em 1996 quando desenvolvia um projeto para uma exposição individual no Museu do Chiado, que não se chegou a concretizar⁵⁶, eram ali transformadas em telas de grandes dimensões, que ocupavam o espaço da galeria como um cenário, confrontando os observadores com aqueles retratos e aqueles lugares (Figs. 1, 2). Como refere a artista Rita Castro Neves, «*Também nós estamos nesse corredor, obrigados a presenciar o que se guarda longe da vista, armazém de ventoinhas e de retratos-homenagem, entre eles o do ditador (...)*»⁵⁷.

Entre os vários retratos ali presentes, destacavam-se precisamente aqueles de Oliveira Salazar, cuja presença era invocada não só através de representações pictóricas - que serão exploradas mais adiante neste estudo -, mas também através dos títulos de cada obra, cada um deles um excerto de *Como se Levanta um Estado*. Publicado originalmente em francês, em 1937, este livro é composto por excertos de discursos, comunicações e apontamentos do então Presidente do Conselho de Ministros⁵⁸.

Uma das características da retórica de Salazar e da sua presença pública é que este escrevia previamente os seus discursos, para serem depois lidos à sua audiência. Desse

⁵⁶ Nesta exposição, que caso se tivesse concretizado se iria intitular *E não se pode exterminá-la?*, explorar-se-iam, segundo o artista, as «*cumplicidades políticas que envolvem a história daquela instituição*». Paulo Mendes em entrevista a Sandra Vieira Jürgens e João Urbano. "Para uma arte política" in *Nada*, n. 12, Outubro, Lisboa: UR, 2008, pp. 76-109.

⁵⁷ Rita Castro Neves, "Três Escritas da História em Directo" in *Veduta: Revista de Estudos em Património Cultural*, nº3, 2009, p. 43.

⁵⁸ Em 1936 a editora francesa *Flammarion* solicitou uma entrevista a Oliveira Salazar. Este, alegando não ter tempo, recusou o pedido, encarregando António Ferro, responsável pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), de solucionar a situação. Assim, foi realizada uma versão preliminar de um texto, composto por uma seleção de discursos, comunicações e apontamentos de Salazar, que foi depois traduzido para francês, e revisto pelo ditador. *Comment on relève un État* apresentava então os princípios políticos, a ação governativa e a doutrina do Estado Novo, sendo publicado no mesmo ano da Exposição Internacional de Paris. Original, em francês: António de Oliveira Salazar, *Comment on relève un État*, Paris: Éditions Flammarions, 1937. Utiliza-se como referência: António de Oliveira Salazar, *Como se Levanta um Estado*, Lisboa: Golden Books, 1977.

modo, através da escrita, Salazar aspirava a um efeito permanente, essencial, do seu pensamento e das suas ideias e ideais - não será por acaso que logo desde 1935 publicou uma versão revista dos seus discursos. Ao trazer excertos de discursos de Salazar para o espaço expositivo, Paulo Mendes invocava uma das formas de garantir a perpetuação do poder, através da escrita e da publicação dos discursos do ditador, que legariam e assegurariam a presença do pensamento e dos ideais salazaristas no futuro.

Em “S – A unidade moral e religiosa, infelizmente, não existe em parte alguma, mas cada nação possui ainda uma reserva de sentimentos cuja nobreza deveríamos exaltar para não a deixar perder-se. A elite que detém esses sentimentos diminuirá cada vez mais na loucura do nosso tempo, em que a sede dos prazeres materiais e a dissolução dos costumes corromperam a riqueza e as suas fontes, o trabalho e as suas aplicações, a família e o seu valor social”⁵⁹ vemos em primeiro plano, no chão⁶⁰, entre cartões, plásticos e outras telas, um retrato pictórico de Salazar, realizado em 1933 pelo pintor mundano, apologista de valores académicos e declaradamente anti-modernista, Eduardo Malta (1900-1967)⁶¹. Por cima dele foi jogado um borrão de tinta preta, denso e encorpado, através do qual perpassam tons de vermelho. Cobrindo toda a imagem fotográfica vemos ainda uma camada de tinta esbranquiçada (Fig. 3).

Durante a sua carreira, Eduardo Malta retratou uma série de personalidades políticas, altos funcionários do Estado, figuras da aristocracia, membros da alta sociedade e das artes, nacionais e internacionais⁶². Procurando afirmar-se como um dos retratistas do novo regime, Malta realizou em 1933 um dos retratos mais emblemáticos da sua carreira: o retrato de Salazar, que foi pintado na Serra do Caramulo, na residência de

⁵⁹ A. O. Salazar, *Como se levanta um Estado*, Lisboa: Golden Books, 1977, p. 63.

⁶⁰ Esta imagem do retrato de Salazar no chão faz-nos imediatamente lembrar as célebres fotografias que Eduardo Gageiro e Alfredo Cunha captaram na sede da PIDE/DGS, em Lisboa, a 26 de Abril de 1974, onde vemos o retrato de Salazar a ser apeado por um militar, e os retratos de Marcelo Caetano e Américo Tomás no chão, depois de terem sido apeados.

⁶¹ Paulo Mendes não é o único artista contemporâneo a remeter, nas suas obras, para as pinturas de Eduardo Malta. Por exemplo, também Vasco Araújo o fez. Em 2014, apresentou *Re Cordum (Voltar ao Coração)*, na Galeria Baginski, em Lisboa, onde utilizava fotografias emolduradas de pinturas e desenhos de Eduardo Malta, às quais estavam ligados auscultadores que permitiam ouvir um diálogo entre três personagens, que advinha do espetáculo *A Africana*, que Vasco Araújo realizou em parceria com a companhia de teatro Cão Solteiro, no Teatro D. Maria, entre 5 e 16 de Dezembro de 2012.

⁶² Destacam-se, para além do retrato de Oliveira Salazar, os retratos de Francisco Craveiro Lopes (1894-1964), Presidente da República Portuguesa entre 1951 e 1958, do escritor Aquilino Ribeiro (1885-1963), da fadista Amália (1920-1999), do primeiro-ministro espanhol e general Miguel Primo de Rivera (1870-1930), fundador da União Patriótica e chefe da ditadura militar que entre 1923 e 1930 se instalou em Espanha, ou de Getúlio Vargas (1882-1954), Presidente do Brasil entre 1930 e 1945, e entre 1951 e 1954.

Jerónimo de Lacerda⁶³. Este, possivelmente o único retrato pictórico para o qual Salazar aceitou posar⁶⁴, foi realizado ao longo de onze sessões de duas a três horas, nas quais Eduardo Malta foi pintando e conversando com o chefe do governo.

Nele vemos a figura inerte, austera, fria, de Salazar. Os seus olhos encaram o observador, transmitindo uma sensação de determinação daquele que seria o salvador e o condutor do destino da Pátria. Ainda assim, parece haver entre aquela figura e nós, que o observamos, um distanciamento, como se a figura vivesse em espírito, como se não tivesse uma presença corporal. Representante de um «*realismo espiritual*»⁶⁵, configurado num modelo pictórico clássico que «*faz lembrar o antigo retrato do príncipe, adaptado agora aos tempos de uma outra retórica*»⁶⁶, este retrato procurava emanar o poder de Salazar. Aqui, também a paisagem da Serra do Caramulo, numa representação idealizada, simbólica, contribui para a construção pictórica da imagem do poder. Esta, «*(...) paisagem-desdobramento da figura retratada*»⁶⁷, representava simbolicamente a Nação, o programa do Estado Novo, e, «*em primeiro plano aquele que guia esse “vasto” território espiritual*»⁶⁸. Neste retrato de Malta, Salazar é então representado, em 1933, na fase de institucionalização do regime, enquanto o “Chefe” confirmado, numa imagem oficializada. Este retrato inseria-se num programa maior de propaganda que procurava promover a imagem de poder de Salazar, num processo de sacralização e mitificação.

Salazar era descrito, em 1932, pelo escritor, jornalista, e futuro diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN)⁶⁹, António Ferro (1895-1956), como alguém

⁶³ Jerónimo de Lacerda (1889-1945) foi médico, fundador da maior estância sanatorial da Península Ibérica, que deu origem à localidade do Caramulo em 1921. Pai de Abel Lacerda (1921-1957) e João Lacerda (1923-2003), fundadores do Museu do Caramulo, inaugurado em 1959.

⁶⁴ Ainda que existam outras representações pictóricas do ditador supõe-se que esses retratos não tenham sido retirados do natural, mas sim a partir de fotografias. Cf. Ana Rita Rodrigues Duro, *Eduardo Malta, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea*, Dissertação de Mestrado em Museologia, Outubro, 2012, p.30 e Filomena Serra, “Salazar, um “Retrato do chefe” e o mito do “Homem Novo”” in AA.VV, *Arte & Utopia*, Évora: CHAIA, 2013, p. 258.

⁶⁵ Filomena Serra, *Ibidem*, p. 262.

⁶⁶ Filomena Serra, *Ibidem*, p. 259.

⁶⁷ Eduardo Malta, *Retratos e Retratados*, Rio de Janeiro: A Noite, 1938 cit.in Filomena Serra, *Ibidem*, p. 260.

⁶⁸ Filomena Serra, *Ibidem*, p. 260.

⁶⁹ O SPN foi inaugurado a 26 de Outubro de 1933 por Oliveira Salazar, partindo da sugestão de António Ferro, diretor deste novo organismo até 1949, altura em que já se denominava Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), alteração que se instituiu após o final da II Guerra Mundial, em 1945. Instaurando a «*Política do Espírito*», António Ferro defendia a atualização da imagem identitária de Portugal, não só para promover a aceitação do regime ao nível interno, mas também para afirmar o país internacionalmente. Trabalhando ideologicamente as imagens, na construção de um discurso visual com fins pedagógicos, politicamente engajado, o SPN/SNI foi responsável por uma série de iniciativas, como publicações, revistas ilustradas, e exposições, nacionais e internacionais, que, de uma forma nova e inventiva, procuravam promover a figura exemplar, patriarcal, do líder e as ações do seu governo,

avesso à exposição pública, «*de palavras sóbrias, matemáticas*», que levava uma vida discreta, «*resumida e restrita*»⁷⁰. Subentendendo a imagem de Salazar enquanto chefe isolado no seu gabinete, totalmente dedicado aos assuntos das finanças públicas e do governo da nação, Ferro, no célebre texto *O Ditador e a Multidão*, publicado pela primeira vez no Diário de Notícias a 31 de Outubro de 1932, defendia:

«*Há que abrir as janelas, de quando em quando, conhecer os homens, saber onde estão os que servem e os que não servem, vir até ao povo, saber o que êle quiere, ensinar-lhe o que quiere... Se a natureza do chefe é avessa a certos contactos, se é preferível, talvez, não a contrariar para não a quebrar na sua fecunda inteireza, que se encarregue alguém, ou alguns, de cuidar da encenação necessária das festas do ideal, dessas entrevistas indispensáveis, nas ditaduras, entre a multidão e os governantes (...) Que o ditador fale ao povo e que o povo lhe fale. Que o ditador e povo se confundam de tal forma, que o povo se sinta ditador e que o ditador se sinta povo...*»⁷¹.

Assim, sublinhando a "natureza" recatada de Salazar, discreta e avessa ao contacto direto com as massas, António Ferro – com o aval do próprio Presidente do Conselho⁷² - defendia que seria necessário retocar o retrato que se fazia do chefe do governo. Este processo iniciar-se-ia com as entrevistas que Salazar concedeu ao então jornalista do *Diário de Notícias*, em 1932, e seria consolidado com a ação do SPN, organismo que, pela mão de Ferro, através da palavra, da imagem e do número, assumiu um papel preponderante nesta demanda de animar e encenar a ação do regime e a figura do ditador.

Parte da estratégia da propaganda portuguesa passava precisamente pelo culto e celebração da figura do “chefe”. Numa «*imagem neo-sebastiana do “redentor”*»⁷³,

construindo e consolidando a imagem harmoniosa, idílica, e idealizada, que se pretendia difundir do regime e do país. Sobre a ação de António Ferro enquanto diretor do SPN ver Margarida Acciaiuoli, *António Ferro: A Vertigem da Palavra*, Lisboa: Bizâncio, 2013.

⁷⁰ António Ferro cit. in Margarida Acciaiuoli, *Ibidem*, p. 80. Como refere a historiadora de arte Margarida Acciaiuoli, «*A sua casa era modesta como os seus fatos; não se lhe conheciam amigos nem protegidos; e ninguém o via nas ruas, num teatro ou numa festa*». Margarida Acciaiuoli, *Ibidem*, p. 80.

⁷¹ António Ferro, “O Ditador e a Multidão” in António Ferro, *Salazar: o homem e a sua obra*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, pp. 218-219.

⁷² «*Confessa o autor deste livro ter encontrado na opinião pública uma ideia confusa, contraditória, inexacta, do Ministro das Finanças e hoje Chefe do Governo; e daí lhe nasceu o intento de iluminar alguns traços mais expressivos, de fazer expor alguns problemas da política e da administração pública, não abordados ainda e que melhor esclarecessem o público. A questão pois era, no fundo, corrigir erros de interpretação, retocar um quadro ou, melhor, uma fotografia mal focada, substituir uma noção errada por uma noção exacta e justa do homem e da sua obra.*» Oliveira Salazar no prefácio de António Ferro, *Ibidem*, p. IX.

⁷³ Fernando Rosas, *Salazar e o Poder: A Arte de Saber Durar*, Lisboa: Edições Tinta-da-China, p. 49.

Salazar, um «*exemplo de ascetismo raro*»⁷⁴, era apresentado como homem só, humilde e modesto, de desprendimento material, que renunciava às ambições de poder, distante do lado mundano da política, superior a intrigas e combinações políticas, a aliados e alianças, e que só aceitava sair do seu isolamento, com sacrifício, para salvar a pátria. Salazar, de virtudes morais, cívicas e religiosas, de espírito patriótico norteado pela doutrina cristã, à luz das figuras míticas da História nacional, aparecia como o chefe que recolocaria Portugal na senda do ressurgimento nacional, do progresso e da glória que a nação já conheceu no passado.

A estratégia do culto do nome, do retrato, da personalidade de Salazar por parte da propaganda, da arte, da literatura, da imprensa, da rádio, da fotografia, do cinema, da televisão, estabelecendo um processo de mitificação do ditador⁷⁵, foi decisiva para a legitimação e manutenção do poder. A distância de Salazar, que alguns investigadores defendiam ser «*a sua defesa, (...) o seu modo de sobreviver e de se alimentar enquanto mito (...) o seu modo de propaganda*»⁷⁶ - de tal modo que o filósofo José Gil, indo mais longe, nos fala da sua *invisibilidade*⁷⁷ - era então colmatada pelo trabalho da propaganda, que tornava a sua presença, e por extensão a presença da sua ideologia, quase ubíqua. Através dos modos de representação e disseminação do poder, Salazar tornava-se tudo menos invisível⁷⁸.

É precisamente dessas representações imagéticas que Paulo Mendes se apropria. Como tive oportunidade de referir anteriormente, sobre a reprodução fotográfica do retrato pictórico de Salazar, Mendes colocou um encorpado borrão de tinta preta, através do qual perpassam tons de vermelho. Evoca desta forma, não só um processo de corrosão, de decomposição da imagem - e de forma análoga da memória —, como nos remete para a corporalidade e fisicalidade de Salazar. Também das suas mãos escorria aquela densa tinta vermelha. Inscrevia-se assim, no retrato do ditador, a memória daqueles que foram

⁷⁴ António Ferro cit. in Margarida Acciaiuoli, *Ibidem*, p. 80.

⁷⁵ Segundo o filósofo Roland Barthes (1915-1980), o mito «*transforma a história em natureza*». É consumido como um sistema de factos, ao invés de ser considerado uma significação, transformando «*uma contingência em eternidade*». O mito assume-se assim como «*uma fala despolitizada*», no sentido em que nos priva do nosso «*poder de construção do mundo*». Roland Barthes, *Mitologias*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, pp. 150, 162-163.

⁷⁶ Helena Janeiro e Isabel Alarcão e Silva, “A imagem de Salazar nos cartazes de propaganda política oficial (1933-1949)” in *Vértice*, nº13/Abril, 1989, p.64.

⁷⁷ José Gil, *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

⁷⁸ Recordamos, por exemplo, que a imagem oficial de Salazar, um retrato capturado por Joaquim da Silva Nogueira em 1934, estava presente em todas as escolas primárias (onde se praticava também a afixação e o ensino dos cartazes da *Lição de Salazar*), gabinetes e repartições públicas do país.

torturados, que sofreram e morreram às mãos do regime, que o enfrentaram e combateram com coragem e determinação⁷⁹.

Paulo Mendes trabalhava deste modo sobre a imagem mitificada de Salazar, um dos símbolos do regime, desnaturalizando-a, desconstruindo a mitificação e a concepção una e essencialista da identidade que a propaganda procurava disseminar, mas também da mitificação que se vai exercendo sobre a memória do regime⁸⁰.

1.1.1. O arquivo e os acervos: construção identitária do passado - entre a memória e o esquecimento

Na superfície das várias obras que apresentou em *S de Saudade, Retratos da Vida Portuguesa* Paulo Mendes colocou camadas de tinta a escorrer. Manchas que nos

⁷⁹ Remete-nos assim para as fotomontagens que John Heartfield produziu para a revista Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ), durante os anos 30, na Alemanha Nazi. Aí, Heartfield distorceu repetidamente os símbolos do Nacional-Socialismo. Tomemos como exemplo a fotomontagem *Das Mörderkreuz* (A Cruz Assassina), de 1933, onde uma suástica branca é parcialmente coberta pela fotografia de um trabalhador antifascista, August Bassy, assassinado pela S.A. em 1932. Sobre as laterais do ícone Nazi coloca também sangue esborratado e a escorrer. O contexto Nazi era assim deturpado nestas imagens, numa tentativa de desnaturalização da suástica, que ali se transformava na cruz que sacrifica os inocentes, um instrumento de morte.

⁸⁰ Ao mesmo tempo, ao trazer-nos este retrato de Salazar, da autoria de Eduardo Malta, Paulo Mendes remete-nos para dois episódios históricos, correlacionados, que são particularmente sugestivos sobre as relações que se estabelecem entre o poder instituído e as artes plásticas. O primeiro, a nomeação de Eduardo Malta (cujas convicções políticas o situavam na extrema-direita, e que estabeleceu desde cedo uma relação próxima com os círculos de poder do contexto cultural e político do regime) para a direção do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), em Maio de 1959. A sua nomeação, segundo a historiadora Raquel Henriques da Silva «*um dos raros actos de ingerência política nos museus portugueses*», gerou uma forte indignação no meio cultural lisboeta, originando um abaixo-assinado, subscrito por intelectuais, críticos e artistas, que foi ignorado. (Raquel Henriques da Silva, *Museu do Chiado: Arte Portuguesa 1850-1950*, Lisboa: IPM, 1994; Ana Rita Rodrigues Duro, *Ibidem*, pp. 48-57 e Anexo 3). O segundo episódio histórico para o qual esta obra nos remete é a publicação de um pequeno texto de introdução para a segunda e última publicação da direção de Eduardo Malta do MNAC, o catálogo *Um século de Pintura e Escultura Portuguesas (1800-1900)*, de 1965. Este texto, escrito por Dulce Malta, mulher do pintor e então diretor, termina com um comentário à *Exposição de Arte Francesa*, que se realizou com a ajuda da Fundação Calouste Gulbenkian, no Pavilhão das Indústrias, em 1964. Numa proclamação antisemita - que nos remete para a ideologia ariana e que acontecia quase trinta anos depois da *Exposição de Arte Degenerada* (1937) na Alemanha, depois dos acontecimentos da II Guerra Mundial e da expulsão e extermínio dos judeus na Europa -, Malta lamenta o facto de os artistas ali representados serem «*gente pálida, de nariz em forma de seis e de pés a direito, por modelar. Pissarro, Picasso, filho de judia italiana, Modigliani, Matisse, Rouaul, Chagall, Friesz, Leger, Pascin, Marquet, Kisling (...) e até Vieira da Silva, de raça safardim, creio que da verdadeira aristocracia judaica em Portugal (...)*», e não os «*(...) artistas de pura ascendência francesa (...)*», «*(...) homens fortes, decididos e de grandes e vistosos bigodes louros*». (Dulce Malta in *Um Século de Pintura e Escultura Portuguesas (1800-1900)*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1965, pp. 11, 13). Segundo Raquel Henriques da Silva, o regime decidiu retirar o livro de circulação, tendo sido «*uma das raras vezes em Portugal que, na vigência do Estado Novo, um livro foi censurado por ser de extrema direita*». Raquel Henriques da Silva, “Museu nacional de arte contemporânea/museu do chiado – da fundação aos anos de 1960” in Mikel Asensio (ed.) (et. al), *Historia de las colecciones e historia de los museos*, Series Iberoamericanas de Museología, vol. 6, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 88.

remetem tanto para um esquecimento ativo do passado, em que a memória e o património são votados à negligência, como para a diluição da memória que a passagem do tempo implicará.

Nestas telas vemos vários retratos, todos reunidos consoante os critérios de organização específicos da instituição onde estão guardados (Fig. 2). Na sua reunião há algo que perpassa: a diluição das identidades dos retratados. Para estes retratos existirem, e para terem sido reunidos num acervo museológico, é porque correspondiam a determinado padrão estético ou porque as pessoas retratadas seriam proeminentes na vida social de determinada época. Porém, naquele conjunto, a sua identidade e memória parece diluir-se. Como nos indica Paulo Mendes:

«Ultrapassadas pelo avanço da história, essas representações estão agora armazenadas em esquecidos acervos de museu, em centros de documentação ou em arquivos de televisão, como adereços ou fragmentos de uma peça fora de cena. Numa sociedade de brandos costumes, este lento apagar da memória corresponde a uma amnésia colectiva»⁸¹.

Estas obras de Mendes levam-nos então a questionar a relação das instituições modernas de preservação e difusão do património cultural, dos museus e dos arquivos, com a memória e o esquecimento, e a forma como o poder perpassa essa relação.

Como nos recorda o museólogo brasileiro Mário Chagas, numa visão mitológica e lírica das origens dos museus, e partindo do pensamento de Pierre Nora (n.1931) e Michel Foucault (1926-1984), os museus serão ao mesmo tempo, por herança materna, *lugares de memória* e, por herança paterna, dispositivos de poder⁸². Memória e poder estarão assim permanentemente articulados nas instituições museológicas, que podem funcionar tanto como *memória do poder*, como trabalhar com o *poder da memória*. Se a exposição das coleções se vincula a um determinado discurso, o mesmo se pode dizer

⁸¹ Paulo Mendes, texto de apresentação do projeto *S de Saudade*, 2007. [Em linha] [Consult. 26-10-2018] <URL: http://www.paulomendes.org/?pagina=exposicoes/individuais&acao=ver_exposicao&id_exposicao=5#conteudo>.

⁸² Mário Chagas recorda-nos que o vocábulo “museu”, na sua origem grega, advém de *museion*, adaptado para o latim *musæm*, que se referia ao “Templo das Musas”. As musas, por sua vez, foram geradas a partir da união entre Zeus e Mnemosyne, entre, simbolicamente, o poder e a memória. Mário Chagas, “Memória e Poder: dois movimentos” in *Cadernos de Sociomuseologia*, nº19, Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2002, p. 62.

daquilo que, ainda que pertença às coleções, não se mostra, aquilo que se remete às áreas destinadas às reservas e aos arquivos.

O arquivo, instituição específica que se dedica à coleção, conservação e classificação da documentação, é encarado por Paul Ricoeur como um lugar físico que abriga o destino dos vestígios e rastros documentais, e como um lugar social por assumir uma condição histórica. Enquanto lugar social, será, segundo Ricoeur, necessária uma constante análise da ação arquivista. Esta análise será necessária se entendermos, como os filósofos franceses Michel Foucault e Jacques Derrida (1930-2004), ou o teórico Ernst van Alphen (n. 1958), a forma como o arquivo não é um lugar neutro ou parcial, mas sim um lugar através do qual o controlo sobre o que pode ou não ser dito, o poder e a ideologia se exercem⁸³.

No livro *Archive Fever: A Freudian Impression* (1996), Jacques Derrida descreve a natureza *topo-nomológica* do arquivo, que cimenta uma estratégia política particular de identidade. Através dos arquivos exerce-se poder sobre a forma e a direção da memória coletiva, da identidade nacional, e do conhecimento histórico, e sobre a forma como nos vemos enquanto indivíduos, enquanto grupo e enquanto sociedade. Estes assumem assim um papel importante na forma como recordamos. Porém, reinterpretando os modelos freudianos de repressão, nomeadamente a ação da pulsão de morte, Derrida descreve o desejo de arquivo como um de «*forgetfulness, amnesia, (...) annihilation of memory*»⁸⁴, defendendo que o poder do arquivo está tão ligado à memória e conservação como ao esquecimento e destruição.

De facto, se os arquivos surgem da vontade de alguém ou de alguma instituição guardar e conservar os objetos e documentos que consideraram importantes de preservar para memória futura, enquanto vestígios de um passado que se deveria lembrar, os arquivos poderão, igualmente, ser considerados lugares de esquecimento.

Por um lado, se são representativos de uma política particular de identidade, como demonstra Derrida, se são agentes ativos que não só moldam a memória coletiva como produzem identidades pessoais que são depois interiorizadas, como defende Ernst van

⁸³ Cf. Michel Foucault, "O enunciado e o arquivo" in *A arqueologia do saber*, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, pp. 87-152; Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996; Ernst van Alphen, "The Decline of Narrative and the Rise of the Archive" in Hanna Meretoja e Colind David (eds.), *Storytelling and Ethics: Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*, New York/London: Routledge, 2017, pp. 68-83.

⁸⁴ Jacques Derrida, *Ibidem*, p. 11.

Alphen⁸⁵, os arquivos, enquanto dispositivos de poder, condicionam e determinam o que se pode saber, dizer e fazer, e o que/quem será lembrado ou esquecido. Assumem-se assim como lugares de privilégio, testemunhos de discursos de exclusão e marginalização.

Por outro lado, não se pode ter a pretensão de considerar que arquivando os objetos e documentos eles serão necessariamente lembrados, inscrevendo-se enquanto «*lieux de mémoire*»⁸⁶. Como considera o historiador francês Pierre Nora, estes assumem-se como "lugares de memória" quando são investidos de algo que os transcende, na coexistência de um plano material e um plano simbólico, e de uma vontade de memória. O arquivo só será um "lugar de memória" se a imaginação o investir de uma aura simbólica. Para tal, é preciso que alguém consulte os arquivos e os invista de memória. Assim, ainda que normalmente se considere que o arquivo oferece uma forma de lembrar o passado, a recolha e a reunião dos conteúdos da memória coletiva pode consigná-los a um esquecimento onde não se exerce realmente a memória. É por essa razão que Ricoeur se mostra cético em relação à apologia do arquivo⁸⁷.

Nas fotografias de Paulo Mendes vemos como no seu armazenamento, no seu engradeamento, aqueles retratos são nivelados, sistematizados de forma homogênea, sem qualquer distinção hierárquica. Deste modo, entendemos como elas nos remetem não só para os modos de representação do poder, mas também para os modos de arquivamento dessas representações, «*como arquiva a história os seus protagonistas*»⁸⁸. Se o retrato do ditador se destaca, remetendo-nos para a sua presença fantasmática no presente, ele é

⁸⁵ Ernst van Alphen, *Ibidem*.

⁸⁶ A teoria dos *lieux de mémoire* formulou-se e desenvolveu-se a partir dos seminários orientados por Pierre Nora, na École Pratique des Hautes Études, de Paris, entre 1978 e 1981. Posteriormente, em 1984, sob sua direção, seria editado o primeiro tomo, *La République*, da coletânea *Les Lieux de Mémoire*. Seguiram-se posteriormente mais três volumes, denominados *La Nation*, e por fim outros três, designados *Les France*. Nora descreve os *lieux de mémoire* como a memória que sobrevive apenas como um «*reconstituted object beneath the gaze of critical history*». São «*moments of history torn away from the movement of history, then returned; no longer quite life, not yet death, like shells on the shore when the sea of living memory has receded*». Logo à partida dá como exemplos os museus, os arquivos, os cemitérios, festivais, aniversários, tratados, depoimentos, monumentos e os santuários. Contudo, será preciso sublinhar que Nora confere à noção de *lieu de mémoire* um valor heurístico que assenta no tratamento do *lieu* «*as a symbolic instrument rather than a physical "site"*». Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire" in *Representations* 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, Spring 1989, California: University of California Press, 1989, p. 12 ; Pierre Nora, "The Era of Commemoration" in Pierre Nora (dir.), *Realms of Memory: The Construction of the French Past*, vol. 3: Symbols, New York: Columbia University Press, 1998, p. 632.

⁸⁷ Remetendo-nos para o mito de Phaedrus, o filósofo diz-nos: «*At the same time, every plea in favor of the archive will remain in suspense, to the degree that we do not know, and perhaps never will know, whether the passage from oral to written testimony, to the document in the archive, is, as regards its utility or its inconvenience for living memory, a remedy or a poison, a pharmakon.*». Paul Ricoeur, *Ibidem*, 168.

⁸⁸ Paulo Mendes em entrevista a Sandra Vieira Jürgens e João Urbano. "Para uma arte política" in *Nada*, n. 12, Outubro, Lisboa: UR, 2008, pp. 76-109.

cruzado com retratos de pessoas que a passagem do tempo e o desvanecimento da memória foram remetendo para o esquecimento, em direção a um anonimato oposto a qualquer importância de outrora.

Se a revolução de 25 de Abril de 1974 ditou uma urgente rejeição relativamente às imagens que ajudaram a construir e mitificar o regime ditatorial que então cessava⁸⁹, estes trabalhos de Paulo Mendes revelam como será necessário um questionamento problematizador sobre essas representações no presente. Será no confronto com estas imagens que se poderá enfrentar os efeitos que elas – e por extensão a retórica salazarista – continuam ainda a exercer⁹⁰. Remetendo-nos para o arquivamento das imagens históricas do poder, podemos entender como estas obras encerram uma crítica à forma como o ato de guardar os objetos, mantendo-os fora da vista, pode significar um desvanecimento incauto da memória histórica que pode levar à mitificação do passado.

Ao mesmo tempo, entendemos que estes trabalhos encerram um questionamento do arquivo em si mesmo, do modo como o poder se exerce também através dele, e do modo como ele determina as narrativas possíveis sobre o passado. Esta ideia marca não só toda a série *S de Saudade* mas também a própria prática artística e curatorial de Paulo Mendes. De facto, como se procurará explorar ao longo deste estudo, resgatando os mais variados tipos de documentos, este artista não só problematiza o processo de significação das imagens, objetos e textos de que se apropria, como nos revela que os arquivos podem ser produtivamente redescobertos.

A sua prática alinha-se assim com o «*impulso arquivístico*»⁹¹ de que nos fala Hal Foster. Em *An Archival Impulse* (2004), o historiador de arte explora obras que na sua apropriação de materiais de arquivos públicos e/ou privados articulam a memória individual com a memória coletiva e resgatam memórias perdidas ou silenciadas, procurando desconstruir discursos dominantes e potenciar o surgimento de entendimentos

⁸⁹ Recordamos, a título de exemplo, a ação dos artistas que integravam o Movimento Democrático de Artistas Plásticos, que a 28 de Maio de 1974 colocaram um pano negro sobre a estátua de Salazar no Palácio Foz, antiga sede do SNI, enquanto proclamavam "*A arte fascista faz mal à vista*".

⁹⁰ Recordamos, a propósito e a título de exemplo, como, em 1997, no contexto do projeto *Além da Água* (promovido pela Associação de Municípios do Distrito de Beja e comissariado por Jorge Castanho), a artista Cristina Mateus compôs um painel tríptico cuja imagem central, um retrato de Salazar, foi incendiado durante a noite.

⁹¹ Hal Foster, "An Archival Impulse" in *October*, vol. 110 (Fall 2004), Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004, pp. 3-22.

outros sobre o passado, questionando o presente e possibilitando novas formas de pensar o futuro.

Este impulso revela-se, aliás, em vários trabalhos de Paulo Mendes, que mostram precisamente que o arquivo pode ser também um lugar de construção e criação. Um lugar que origina novas leituras e entendimentos sobre o passado, a partir do presente. Desse modo, o artista demonstra-nos não só o carácter performático do arquivo⁹² como da própria memória, desafiando e subvertendo a ideia de uma memória coletiva una, estável e coerente, instigando a que se reconsidere o passado coletivo, a história, e a identidade.

1.1.2. Entre Documento e Ficção: A Fotografia na construção do Real

Se em *Retratos da Vida Portuguesa* Paulo Mendes nos remete para as representações pictóricas de Salazar, e para o papel das artes plásticas na representação do poder político, no vídeo *O Passado e o Presente* (2008)⁹³ o artista alude para o papel do vídeo, da fotografia, e dos meios de comunicação nessa mesma representação, apropriando-se de imagens fotográficas e videográficas do ditador⁹⁴.

Se a passagem do tempo e a erosão da memória eram representadas nos *Retratos da Vida Portuguesa* pelas manchas de tinta que Mendes colocou a escorrer sobre as impressões fotográficas, n'*O Passado e o Presente* elas são-nos dadas através do trabalho de montagem e de som, que nos remetem para a fisicalidade do filme, da película. O artista apropria-se da gravação do discurso que Oliveira Salazar proferiu na Biblioteca Pública de Braga na celebração do 40º aniversário do 28 de Maio, em 1966 - ano de nascimento de Paulo Mendes. Este discurso, que foi difundido pela Rádio e Televisão de Portugal (RTP), é aqui apropriado e editado de modo a que dele só oiçamos o ditador

⁹² Simone Osthoff, *Performing the archive: Transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*, New York/Dresden: Atropos Press, 2009.

⁹³ *O Passado e o Presente* foi apresentado pela primeira vez entre 19 de Abril e 31 de Maio de 2008 no IN.Transit, no Porto. O IN.Transit foi um projeto curatorial de Paulo Mendes, que teve programação regular de 2002 a 2009, mostrando trabalhos de artistas e criadores emergentes. Este, localizado no Edifício Artes em Partes, na Rua Miguel Bombarda, no Porto, dava continuidade ao *W.C. Container* (1999-2001), um espaço expositivo alternativo, que se situava numa casa de banho privada desse mesmo edifício. Sobre o *W.C. Container*, e para um estudo amplo dos projetos e práticas expositivas alternativas e independentes em Portugal no séc. XX, dos quais o *W.C. Container* foi um dos casos de estudo, ver Sandra Vieira Jürgens, *Instalações Provisórias: Independência, autonomia, alternativa e informalidade: Artistas e exposições em Portugal no século XX*, Lisboa: Sistema Solar/Documenta, 2016.

⁹⁴ É possível ver online uma versão reduzida d'*O Passado e o Presente*, cuja versão original tem 10 minutos. [Em linha] [Consult. 12-03-2019] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JmP0nAf5b6s>>.

questionar «*O que é a verdade?*». Porém, antes de conseguirmos ouvir essas palavras, a gravação aparece-nos como se a película estivesse danificada. A imagem desenvolve-se num tempo distendido, em câmara lenta, e é acompanhada por um som mecânico perturbante, como se um projetor estivesse com dificuldade a ler aqueles fotogramas. Quando finalmente ouvimos Salazar perguntar «*O que é a verdade?*» entramos imediatamente num *loop*, com essa pergunta a repetir-se constantemente. Estas pequenas manipulações do vídeo remetem-nos para a fisicalidade da película e para os danos que a passagem do tempo pode exercer sobre ela caso não sejam tomadas as devidas medidas de preservação e conservação. De forma análoga, este vídeo remete-nos para os danos que o uso incauto da imagética associada ao Estado Novo pode ter na contemporaneidade.

Depois da repetição dessas imagens e desse som, entramos num outro ambiente onde vemos, e pontualmente ouvimos, portas a fechar, repetidamente. Sobre elas move-se uma sombra. É a presença espectral do antigo ditador. Salazar, «*esse homem que nós não vemos, que quase não conhecemos, mas cujo poder sentimos (...)*»⁹⁵.

Enquanto vemos aquelas imagens ouvimos um som que se vai tornando cada vez mais agudo. A sua frequência vai aumentando como se se dirigisse para um nível em que deixa de ser audível. Como se se encaminhasse para os confins do tempo, do corpo e da mente, onde já não conseguimos ouvir o som, mas conseguimos senti-lo, tal como a doutrina salazarista na contemporaneidade.

Em 2010, Paulo Mendes realiza o trabalho *S de Saudade, Continuar Portugal (Secretaria Geral)*, um vídeo onde articula imagens de *O Passado e o Presente* com fotografias que registavam a viagem oficial do Presidente da República, o General Óscar Carmona, às colónias de Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Moçambique e Angola, realizada entre Julho e Setembro de 1939. Segundo o discurso oficial, esta viagem, «*constituiu grandiosa e inesquecível apoteose ao Império Português, e ao Estado Novo*», e as fotografias que a registaram assumiam-se como um «*vago e inexpressivo documentário do esplendor da jornada triunfal*»⁹⁶. Apropriando-se dessas imagens, Paulo Mendes remete-nos criticamente para a forma como a fotografia tem a capacidade

⁹⁵ Cândida Pereira apud. José Gil, *Ibidem*, p. 35.

⁹⁶ Introdução do álbum: *Alguns Aspectos da Viagem Presidencial às Colónias de Cabo Verde, S. Tomé, Moçambique e Angola e da Visita do Chefe do Estado à União Sul-Africana realizadas em Junho, Julho, Agosto e Setembro de 1939*, vol. I, Agência Geral das Colónias, 1940.

de construir a “realidade”, e, através dos meios de comunicação, disseminar a imagem encenada do regime.

De facto, a fotografia teve um papel preponderante na propaganda do Estado Novo e na mitificação da imagem de Salazar e da ditadura. A estratégia de propaganda recorria a imagens fotográficas de arquivo, de origens diversas, incluindo fotorreportagens, para, através da sua associação, promover a figura do líder e as acções do seu governo, construindo o contexto onde os «*conceitos alegóricos*»⁹⁷, nos quais a imagem do regime se baseava, pudessem operar.

E foi precisamente através da fotografia que primeiramente se começou a difundir e construir a imagem pública, o retrato, do ditador, nomeadamente nas fotomontagens e fotorreportagens d’*O Notícias Ilustrado* (1928-1935), suplemento dominical do *Diário de Notícias* (1864-). Introduzindo a prática da montagem e da fotomontagem de propaganda, o *Notícias Ilustrado* apresentava uma visualidade ideologicamente alinhada com a propaganda do Estado Novo, promovendo e construindo a imagem de Salazar na sua ascensão de ministro das finanças a líder do regime⁹⁸. A fotografia, em função da sua particular relação com o real, revelava-se aqui um forte meio de propaganda.

Em *The Photographic Message* (1961), Roland Barthes analisa longamente a fotografia de imprensa, afirmando que, a par de uma mensagem denotada, cujo ideal é a não autoria, a fotografia assume ainda um segundo nível de significado, investido e culturalmente determinado. Este, o nível de conotação, advém de determinados fenómenos que ocorrem ao nível da produção e recepção da imagem, seja pela forma como a fotografia é escolhida, trabalhada ou composta segundo determinadas normas, ou pelo contexto em que ela é recebida, em que é lida⁹⁹. O significado de uma fotografia está assim inevitavelmente sujeito a uma definição cultural e é necessariamente determinado pelo seu contexto.

A fotografia poderá ser então dominada por práticas sociais interessadas na manutenção e representação de sistemas de poder, como nos sugerem Allan Sekulla e

⁹⁷ Emília Tavares, "History of Portuguese Photography 1900-1938" in Václav Macek (coord.), *The History of European Photography 1900-1938*, vol. 2, Bratislava: FOTOFO/Central European House of Photography, 2011, p. 491.

⁹⁸ Cf. Filomena Serra e Eduardo Cintra Torres, “A construção da imagem do «Chefe» no *Notícias Ilustrado*” in José Luís Garcia, Tânia Alves e Yves Léonard (coord.), *Salazar, o Estado Novo e os Media*, Lisboa: Edições 70, 2017, pp. 201-233.

⁹⁹ Roland Barthes, “The Photographic Message” in *Image, Music, Text*, London: Fontana Press, 1977, pp. 15-31

John Tagg¹⁰⁰. Segundo Sekula, «no mundo real, a própria imagem parece “natural” e apropriada, parece manifestar uma independência ilusória da matriz de pressupostos que determina a sua legibilidade.»¹⁰¹. O significado social e culturalmente construído da fotografia, que depende do contexto para ser difundido, esconde-se nessa aparente naturalidade, num pré-entendimento de que esta assume um significado intrínseco, consensual, universal. Segundo este entendimento, a fotografia faz com que o convencional passe por natural: o código, uma maneira de representar que corresponde a uma codificação convencional, cultural e social, esconde-se na suposta objectividade fotográfica.

Assim, quando pensada no contexto das relações de poder, a fotografia pode adquirir um carácter ideológico, contribuindo para a construção e legitimação dos regimes de verdade, ao mesmo tempo que assume uma particular capacidade para orientar, dissimuladamente, o pensamento das pessoas.

Na propaganda do Estado Novo e do SPN/SNI, adaptando modelos internacionais, trabalhava-se plasticamente, “*factograficamente*”¹⁰², a fotografia, com vista, precisamente, a transformá-la em mensagens codificadas, ideológicas. Por exemplo, uma das primeiras iniciativas de António Ferro foi a produção do fotolivro *Portugal 1934* que, partindo de fotografias de arquivo, procurava ilustrar o que se fizera em Portugal nos primeiros sete anos de ditadura. Como já foi investigado, através de uma «*ilusão de ‘realismo’*», a propaganda pôde criar «*um retrato multiforme do país em engenhoso manifesto do ‘ressurgimento’ encetado pela ditadura*»¹⁰³. No mesmo ano em que esse álbum foi publicado Salazar incumbiu António Ferro de, na exposição documentária do I Congresso da União Nacional, encenar os tempos da I República, que antecederam o golpe militar de 28 de Maio de 1926. Partindo mais uma vez de fotografias de arquivo, António Ferro, juntamente com um pequeno número de artistas, concebeu «*um enorme friso sobre a “desordem” da I República e transformou-o em “lição” sobre os benefícios*

¹⁰⁰ Cf. Allan Sekula, “Sobre a Invenção do Significado da Fotografia” in Alan Trachtenberg, (ed.lit.), *Ensaio sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*, Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 388-389. John Tagg, “O «Curso» da Fotografia” in Allan Trachtenberg, (ed.lit) *Ensaio sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*, Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 366.

¹⁰¹ Allan Sekula, *Ibidem*, pp. 388-389.

¹⁰² Benjamin H. D. Buchloh, “From Faktura to Factography” in *October*, vol. 30 (Autumn, 1984), Cambridge, Mass.: MIT Press, 1984, pp. 82-119.

¹⁰³ Paula Ribeiro Lobo e Margarida Brito Alves, ‘Espaço, fotografia e ‘factografia’ na propaganda do SPN’ in *Comunicação Pública: Fotografia e Propaganda no Estado Novo Português*, vol. 12, nº3, 26. [Em linha] [Consult. 20-12-2018] <URL: <http://journals.openedition.org/cp/1877>>.

da “nova ordem” do presente»¹⁰⁴. Nestes, apenas dois exemplos de como a propaganda *estado novista* utilizava a fotografia, esta revelava-se passível de ser manipulada ideologicamente, para que, através de variados processos de conotação, um discurso construído historicamente passasse por natural.

Em ambos os vídeos de Paulo Mendes ouvimos Salazar questionar repetidamente “O que é a verdade?”. Nessa repetição a ambiguidade do conceito de verdade revela-se. Ao contrário do que discursos de aspiração hegemónica e totalitária, como o contruído pelo regime do Estado Novo, possam afirmar, a verdade não é algo natural, mas sim algo construído.

Segundo Michel Foucault, o regime de verdade é o que liga as esferas do saber e do poder. Assim, a verdade não é uma essência atemporal que paira sobre o mundo, ela «é deste mundo(...) é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder»¹⁰⁵. As estruturas do poder constroem o seu próprio regime de verdade, elaborando discursos que validam determinados procedimentos e que permitem distinguir entre o que é verdadeiro e o que é falso. A verdade está assim vinculada a sistemas que a produzem, suportam e difundem, sob o controle de *aparelhos* políticos, económicos, de educação e informação¹⁰⁶. Destes inclui-se também a fotografia, que John Tagg identifica precisamente como «um aparelho de controlo ideológico sobre a autoridade central "harmonizadora"»¹⁰⁷.

Apropriando-se de imagens do arquivo da RTP, de retratos fotográficos de Salazar, de reportagens fotográficas de visitas presidenciais às colónias, Paulo Mendes remete-nos precisamente para o papel que a imagem e os meios de comunicação têm na difusão dessa verdade construída pelo poder, pelo Estado Novo. O regime de verdade do salazarismo, disseminado através da propaganda, apresentava a ideologia enquanto verdade, enquanto totalidade bem construída, coerente e sistemática, que continha o pensamento dentro da sua aparente consistência. Desse modo, a estabilidade interna da sociedade do Estado Novo preservava-se mediante a naturalização de crenças e práticas que eram, pelo contrário, historicamente produzidas e historicamente específicas. Através da manipulação das imagens apropriadas, o artista sabota essa presunção de verdade, do

¹⁰⁴ Paula Ribeiro Lobo e Margarida Brito Alves, *Ibidem*, 27.

¹⁰⁵ Michel Foucault, “Verdade e Poder” in *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998, p. 12.

¹⁰⁶ Michel Foucault, *Ibidem*, p. 13.

¹⁰⁷ John Tagg, *Ibidem*, p. 366.

poder, da imagem, e da memória. Criando uma distância analítica em relação à época, estes trabalhos funcionam numa confrontação crítica e subjetiva. Procura-se desmistificar o ditador e tudo aquilo que a sua mitificação implica ainda na atualidade, subvertendo os processos de esquecimento e mitificação do passado que permitem uma posição de indiferença e banalização da ditadura, veiculada também pelos meios de comunicação¹⁰⁸.

1.2. Entre a memória individual, familiar, e coletiva: o espaço em suspenso

Em *Diorama da Nossa História Natural*, exposição que integrou em 2008 o ciclo *The Return of the Real* do Museu do Neo-Realismo¹⁰⁹, Paulo Mendes concretizou pela primeira vez no contexto da série *S de Saudade* a instalação de um cenário - um ambiente que tentava reproduzir a sala de estar de uma qualquer família durante o período ditatorial.

Na entrada que lhe dava acesso exibia-se logo um trabalho cujo título remetia para os princípios ideológicos do Estado Novo: *S – Não discutimos Deus e a Virtude; Não discutimos a Pátria e a sua História; Não discutimos a Autoridade e o seu Prestígio; Não discutimos a Família e a sua Moral; Não discutimos a glória do trabalho e o dever de trabalhar*¹¹⁰ (Fig. 4). Neste vemos mais uma vez um retrato pictórico de Salazar, entre papéis e ventoinhas, no chão de uma reserva museológica (Fig. 5).

Estes valores "indiscutíveis" foram enunciados pelo ditador no discurso que proferiu em Braga, a 26 de Maio de 1936, por ocasião do 10º aniversário do 28 de Maio.

¹⁰⁸ Recorde-se que em 2007, no mesmo ano em que Paulo Mendes começou a série *S de Saudade*, Salazar foi eleito como «o maior português de sempre», pela maioria dos telespectadores que votaram num inquérito promovido pela RTP1, canal de televisão que, como vimos, é invocado no vídeo *Passado e Presente*.

¹⁰⁹ Este ciclo de exposições foi concebido pelo historiador de arte e curador David Santos, então diretor do museu. Nele participaram também, entre Outubro de 2007 e Março de 2013, João Tabarra, José Maças de Carvalho, Pedro Cabral Santo, Alice Geirinhas, Miguel Palma, Ângela Ferreira, Fernando José Pereira, João Fonte Santa, Manuel Santos Maia, Pedro Amaral, António Olaio, Carla Filipe, Eduardo Matos, Rita Castro Neves, Pedro Loureiro, Emanuel Brás, António de Sousa, Ana Pérez-Quiroga e João Louro. A exposição de Paulo Mendes esteve patente entre 12 de Abril e 06 de Julho de 2008.

¹¹⁰ Estes valores *indiscutíveis* foram enunciados por Salazar no discurso que proferiu em Braga, a 26 de Maio de 1936, por ocasião do 10º aniversário do 28 de Maio.

A colocação desta obra à entrada da exposição de Paulo Mendes remete-nos particularmente para a exposição produzida pelo SNI, na altura já sob a direção de Eduardo Brásão, *30 Anos de Cultura Portuguesa 1926-1956* (Palácio da Foz, Lisboa, 1956). Também aqui, à entrada da exposição, a primeira obra com que os visitantes se deparavam enunciava os «cinco princípios em que assenta o Pensamento Político» do Estado Novo, «*garantes da Ordem social, económica, política, nacional e moral, indispensável à floração da Cultura: Não discutimos a Família, Não discutimos o Trabalho, Não discutimos a Autoridade, Não discutimos a Pátria, Não discutimos Deus*». Esta era uma pintura alegórica da artista plástica húngara, que viveu em Portugal entre 1947 e 1957, Hansi Staël. Cf. Roteiro da Exposição: *30 Anos de Cultura Portuguesa 1926-1956*, Lisboa: SNI, 1956.

Princípios que se diziam de sempre, mas que o regime definia, representava, e procurava aplicar, eles resumiam a unidade político-ideológica pela qual os cidadãos se deveriam reger, com vista à “regeneração” individual e coletiva - repare-se na utilização ambígua da conjugação do verbo na primeira pessoa do plural, através da qual Salazar incluía na sua fala todos os portugueses, ali por ele encarnados. Estes temas, explicitados um após o outro, ao mesmo tempo que eram enunciados eram negados. Ao mesmo tempo que eram enunciados tornavam-se indiscutíveis. Procurava-se assim produzir um silêncio inconsciente, destruindo a possibilidade de uma palavra outra, impondo uma verdade consensual.

Invocando os princípios ideológicos do Estado Novo, Paulo Mendes fazia-nos questionar desde logo se não se viveria ainda um tempo de não discussão, tanto de discussão política, no sentido de demissão cívica, como de uma discussão sã sobre a memória do passado ditatorial do País, uma discussão que ultrapassasse qualquer *patologia do esquecimento*¹¹¹ com vista a uma *política da justa memória*.

Entrando finalmente no espaço expositivo, os visitantes encontravam um ambiente que remetia para uma casa de família durante o período do Estado Novo. Um cenário no qual podiam entrar, interagindo com os vários objetos e elementos que o compunham: um móvel desgastado, com uma televisão que mostrava o vídeo *Undersound (Revisão de Os Verdes Anos de Carlos Paredes e Paulo Rocha)* (2004)¹¹² - no qual Paulo Mendes estabeleceu um contraponto entre o som distendido da música que Carlos Paredes compôs para *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha e a cena final, explosiva, do filme *Zabriskie Point* (1970) do realizador italiano Michelangelo Antonioni; um sofá onde se encontrava uma mala de viagem e um chapéu preto; uma cómoda; um rádio; uma pequena mesa com um telefone de disco; um disco de vinil; e duas poltronas sobre as quais estavam duas mantas coloridas de crochet.

¹¹¹ Expressão utilizada por Paul Ricoeur, que descreve as patologias do esquecimento – que o serão, mais uma vez, também da memória - através de conceitos da psicologia e da psicanálise: o trauma, a repressão, o retorno do reprimido, ou a obsessão. Podemos questionar-nos se a «*amnésia coletiva*» de que Paulo Mendes nos fala não advirá também de uma tentativa de reprimir o sofrimento e o trauma, assumindo-se como uma estratégia de evasão, de fuga, num esquecimento tão ativo quanto passivo. Paul Ricoeur, *Ibidem*, pp. 444-452.

¹¹² Este vídeo foi criado para a exposição *Arte para Carlos Paredes* (2004, Cordoaria Nacional), inserida no projeto *Movimentos Perpétuos*, dedicada a Carlos Paredes e que reuniu obras de mais de cinquenta artistas nacionais inspiradas no universo do autor. É possível ver *online* uma versão reduzida de *Undersound (Revisão de Os Verdes Anos de Carlos Paredes e Paulo Rocha)*, cuja versão original tem 6 minutos. [Em linha] [Consult. 10-09-2018] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vwuomR5R0P0>>.

Deste modo, Paulo Mendes remetia-nos para o ambiente do lar, para a esfera privada, onde a ideologia conservadora e autoritária se deveria também imiscuir. Ali configuravam-se os lugares onde cresceram e viveram várias gerações, através das quais se garantiria a persistência da ideologia salazarista no futuro (Figs. 6, 7).

O ambiente de convivência familiar era, no entanto, sabotado por uma série de elementos que nos remetiam para o arquivar e arrumar dos objetos, da memória, como se aquele espaço estivesse suspenso, num tempo intersticial, entre a utilização e a espera. Entre as peças de mobiliário encontravam-se caixas e caixotes fechados, empilhados e intercalados com plintos. Numa das paredes via-se «*S - Somos antiparlamentares, antidemocratas, antiliberais e queremos constituir um Estado corporativo*» (Fig. 8), uma fotografia de grandes dimensões (2m x 3m) de um arquivo onde estavam várias caixas, catalogadas, sobre as quais tinha sido colocado um retrato de Salazar. Remetendo-nos para o arquivar dos objetos, dos retratos do ditador, para a memória encaixotada, para um espaço entre tempos, Paulo Mendes sublinhava ao mesmo tempo a falência do regime salazarista.

No seu conjunto, todos aqueles objetos formavam uma espécie de memorabilia coletiva, apelavam ao reconhecimento daquele período histórico em particular, e à reconstrução da memória da vida social, política e cultural. A partir desta montagem e disposição dos objetos, da familiaridade que eles suscitam, mas, ao mesmo tempo, da estranheza que a distância e suspensão temporal fazem sentir, cria-se um espaço fecundo que permite o emergir de outras memórias, leituras várias, ficções. Uma multiplicidade de perspetivas, pensamentos e ideias sobre o passado e os modos de funcionamento da memória.

Nesta exposição fazia-se assim alusão aos espaços familiares da esfera privada, cruzando-os com o imaginário do regime político do Estado Novo, interligando o que à partida suscitaria uma memória afetiva com a memória política e social do país. Esta relação tornava-se particularmente patente em duas vitrinas que se encontravam à entrada da sala de exposição, onde se podia ver material de arquivo como revistas, postais e fotografias (Figs. 9, 10). Numa das vitrinas via-se, por exemplo, o álbum fotográfico *Portugal - Um País que Importa Conhecer* (1972)¹¹³. Noutra, o número especial de 27 de

¹¹³ Este álbum foi editado pela Secretaria de Estado de Informação e Turismo (SEIT) - organismo que sucedeu ao SNI, extinto em 1968 -, contando com a orientação fotográfica de Augusto Cabrita e edição gráfica de Sebastião Rodrigues. Cf. *Portugal – Um País que Importa Conhecer*, Lisboa: Panorama, 1972.

Julho de 1970 da revista *Flama*, que homenageava Oliveira Salazar no dia da sua morte, e a edição especial de 28 de Abril de 1974 d’*O Século Ilustrado*, dedicada ao 25 de Abril, onde se podia ver na capa o General Francisco da Costa Gomes (1914-2001) e o General António de Spínola (1910-1996), que lia, numa edição especial do Noticiário Nacional, nos estúdios da RTP no Lumiar, a *Proclamação da Junta de Salvação Nacional*. Colocavam-se assim lado a lado estas figuras que marcaram dois momentos específicos da História Nacional, como se um dos acontecimentos fosse consequência direta do anterior.

Junto às revistas podiam ainda ver-se uma série de fotografias que foram tiradas no final dos anos 1970 e que pertencem ao álbum pessoal, familiar, do artista. Estas são fotografias da sua infância. Vemo-lo com os colegas na escola primária na Amadora, com os seus pais, entre embarcações de pescadores, na praia, numa poltrona semelhante às que se encontravam na exposição, entre outras (Figs. 11 - 15). Desta forma, a sua própria biografia, a sua memória individual e familiar era museificada, articulada com a memória coletiva e com o imaginário do Estado Novo.

Torna-se pertinente recordar a propósito o pensamento do filósofo e sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945) acerca da “*memória coletiva*”, termo por ele cunhado em 1925¹¹⁴. Para Halbwachs as memórias mais individuais e pessoais estão intrinsecamente ligadas à memória coletiva. Na experiência vivida, a memória individual nunca é estanque, nunca se dissocia da memória e das referências de um grupo ou comunidade, coexistindo sempre com as memórias familiares, da sociedade, do país, ainda que essa relação seja por vezes problemática. A memória individual e a memória coletiva interpenetram-se formando um vínculo íntimo e imanente, no qual a recordação será «(...) *uma imagem engajada em outras imagens* (...)»¹¹⁵.

Assim, não se poderá analisar o fenómeno da recordação se não se tiver em consideração os contextos sociais, culturais e políticos nos quais ela se forma¹¹⁶. Será

¹¹⁴ Maurice Halbwachs, *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, Paris: Librairie Félix Alcan, 1925. Duas décadas mais tarde foi publicado, a título póstumo, o livro *La Mémoire Collective*, Paris: Les Presses Universitaires de France, 1950. Aqui utiliza-se como referência uma edição brasileira com tradução em português: Maurice Halbwachs, *A Memória Coletiva*, São Paulo: Edições Vértice, 1990.

¹¹⁵ Maurice Halbwachs, *Ibidem*, p. 73.

¹¹⁶ Ainda que, segundo a investigadora Elsa Peralta, Halbwachs tenha negligenciado os modos como a memória coletiva é impactada pela instrumentalização político-ideológica da memória por parte dos poderes instituídos. Segundo Peralta, que encontra uma série de fragilidades na conceção de Halbwachs, o sociólogo concebia a memória coletiva como uma memória estável, coerente e imutável, negligenciando a sua natureza dialógica e negocial. Por isso é que, na esteira de autores como James Fentress e Chris

preciso reconhecer não só como as memórias individuais são criadas no seio do coletivo, mas também a dimensão ideológica implicada na construção da memória de uma comunidade, especialmente se tivermos em conta os modos como os poderes instituídos instrumentalizam a memória com vista à legitimação e perpetuação do poder, como vimos no início deste capítulo.

Se a memória individual se forma no cruzamento destes contextos, será preciso então reconhecer a forma como os modos de representação do regime do Estado Novo impactam não só a memória coletiva dos portugueses, mas também as memórias individuais e familiares. De facto, ainda que pertençam a um arquivo individual e familiar, estas fotografias abarcam uma rede de significados que associam ao privado, familiar e afetivo, o público, o cultural, o económico, o político, o social e o histórico.

Sublinha-se aqui o modo como os arquivos fotográficos individuais e familiares têm sido utilizados por muitos artistas que, mediante o já citado «*impulso arquivístico*»¹¹⁷, interpelam as relações de poder dos arquivos institucionais. Enquanto objetos que compõem a memória pessoal, estes permitem a introdução de discursos particulares, muitas vezes dissonantes, nas grandes narrativas, demonstrando como os arquivos podem estabelecer-se enquanto lugares de construção, abrindo-se a novas interpretações, usos e configurações, revelando e contestando discursos hegemónicos sobre o passado.

Outra apresentação que deu continuidade à série *S de Saudade* aconteceu entre 1 de Maio e 15 de Junho de 2009, em Braga, no Museu Nogueira da Silva¹¹⁸. Em *Au*

Wickham, a autora prefere utilizar o termo "memória social". Cf. Elsa Peralta, "Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica" in *Arquivos da Memória: Antropologia, Escala e Memória*, nº 2 (Nova Série), Lisboa: Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, Universidade Nova de Lisboa, 2007, pp. 4-23. Ainda assim, neste estudo optou-se por utilizar o termo "memória coletiva", sublinhando o carácter de partilha coletiva de imagens do passado, e reconhecendo o carácter performativo da memória, que, enquanto sistema de representação do passado no presente, se assume enquanto espaço de negociação, de tensões e conflitos, como, aliás, revelam as obras de Paulo Mendes.

¹¹⁷ Hal Foster, "An Archival Impulse" in *October*, vol. 110, (Fall 2004), Cambridge: The MIT Press, 2004, pp. 3-22.

¹¹⁸ António Augusto Nogueira da Silva (1901-1976), originário de uma família burguesa de Braga, ligada ao comércio e à área financeira, foi o fundador da Casa da Sorte, em Braga, a 15 de Outubro de 1933, empresa que expandiu a várias cidades da metrópole e do ultramar. Simultaneamente dedicou-se, com a sua mulher Maria Eugénia Gama Lobo Costa Palmeira, a obras de assistência e filantropia, que lhe valeram três comendas (1957, 1959 e 1966), várias medalhas da Legião Portuguesa (1938, 1939, 1947 e 1959), o título de Camareiro de Honra do Papa João XXIII (1960) e do Papa Paulo VI (1963). Em 1964 foram-lhe ainda concedidos os títulos de Grande Oficial da Ordem de Benemerência e de Cidadão Honorário e a Medalha de Ouro da Cidade de Braga.

O edifício do atual Museu Nogueira da Silva, construído em duas fases nos anos 1950 e 1960, é da autoria do arquiteto Raul Rodrigues Lima (1909-1979), que projetou também três pavilhões históricos da *Exposição do Mundo Português* (o *Pavilhão da Fundação*, o *Pavilhão da Formação e Conquista*, e o *Pavilhão da Independência*), vários edifícios públicos como os Cineteatros Cinearte (1938-1940) e

*Hazard, Salazar*¹¹⁹, Paulo Mendes apresentou, para além da totalidade dos diferentes trabalhos da série *S de Saudade* que tinham sido já mostrados em exposição em 2007 e 2008, dois novos trabalhos, articulando-os com os elementos arquitetónicos e decorativos de toda a zona museográfica da Casa-Museu.

No topo das escadas que ligam o piso térreo ao primeiro piso da casa os visitantes deparavam-se desde logo com uma instalação composta por vários objetos empilhados, alguns que tinham sido já utilizados na exposição *Diorama da Nossa História Nacional*, no Museu do Neo-Realismo, como os móveis, as vitrinas com as várias fotografias, postais e revistas, um rádio, e as embalagens de cartão, seladas (Fig. 16, 17). Intercalando estes vários objetos encontravam-se lençóis, numa referência à prática de, em momentos de ausência, se cobrir os móveis da casa com o intuito de os preservar, tentando adiar e controlar os feitos da passagem do tempo sobre os objetos. Esta imagem dos objetos empilhados remete-nos imediatamente para as imagens de Alcântara depois do 25 de Abril de 1974, onde os pertences dos “retornados” se iam perdendo, empilhados em caixotes¹²⁰.

No salão nobre da casa, Paulo Mendes pôde reconfigurar os vários elementos e materiais que lá existiam, articulando-os com alguns dos seus trabalhos. Em cima do piano colocou a televisão que reproduzia o vídeo *Undersound (Revisão de Os Verdes Anos de Carlos Paredes e Paulo Rocha)*, e entre as pinturas que pertencem ao acervo do museu, cuja coleção de pintura é composta principalmente por dois núcleos, um de pintura estrangeira dos séculos XVI-XVIII e outro de pintura portuguesa do mesmo período, de temática exclusivamente religiosa, colocou as grandes telas da série *S de Saudade* (Figs. 18-20). Cruzava-se dessa forma, no mesmo contexto, a presença de objetos que pertenciam a um colecionador, Nogueira da Silva, com imagens que questionam também

Monumental (1946-1951), e também edifícios institucionais do Estado, como o Palácio da Justiça do Porto (1958-1961), entre outros. Em Setembro de 1975 o Comendador doou em testamento à Universidade do Minho os jardins, o edifício e respetivo recheio, com a indicação de ali ser criado um Museu. Em exposição permanente encontram-se as coleções de mobiliário, tapeçaria, pintura, ourivesaria, porcelana, faiança, vidros e escultura, incluindo uma coleção de marfins e esculturas do modernista Jorge Barradas (1894-1971). Para além destas, o Museu possui, desde o início dos anos 1980, uma galeria de exposições temporárias, a Galeria da Universidade, onde são programadas maioritariamente exposições de artistas contemporâneos, nacionais e internacionais. Para além desta existe ainda uma fototeca, com arquivos fotográficos, e, desde 2012, o Espaço Maria Ondina Braga, dedicado à escritora bracarense.

¹¹⁹ Numa clara referência ao filme *Au Hasard Balthazar* (1966), do realizador francês Robert Bresson.

¹²⁰ Em 2013 Paulo Mendes apresentou no projeto *Contentores Lisboa 2013*, no Terreiro da Missas em Belém, a instalação *Transnationalization*, que remetia também para esse imaginário.

o ato de colecionar e arquivar, a forma como as coleções chegam ao presente, e o papel das instituições na sobrevivência da memória.

Nas vitrinas onde se expõem as coleções de marfins de origem “*indo-portuguesa*”¹²¹ o artista colocou uma série de pequenos cadernos escolares, os “*Cadernos Lusíadas*”, que eram utilizados nas escolas portuguesas nos anos 50 (Fig. 21). Na capa destes cadernos, entre uma ilustração de uma caravela e outra do poeta Luís Vaz de Camões, podia-se ler «*Esta é a ditosa pátria minha amada*», primeiro verso da 21ª estância do Canto III de *Os Lusíadas*¹²². Paulo Mendes cruzava assim a memória histórica dos objetos originários das antigas colónias com estes cadernos que simbolizavam também a presença da ideologia política, imperial, do regime nas escolas primárias. Permite-nos questionar ainda o uso na atualidade de conceitos como o termo “*indo-português*”, que está ligado a uma ideia de hibridismo e miscigenação¹²³, e que desde a sua criação «*serviu a intenção memorialista de matriz imperial*» e nacionalista¹²⁴.

Como referi anteriormente, Paulo Mendes apresentou nesta exposição dois trabalhos inéditos: uma série de trabalhos fotográficos, nos quais apresenta pela primeira vez o *Senhor S*, personagem que encarnará em várias performances, e que será abordada mais adiante neste estudo, e também a instalação *S – A humilhação leva à morte*, que os visitantes encontravam no que fora em tempos o escritório de Nogueira da Silva (Fig. 22). Esta instalação estava diretamente relacionada com a história específica da Casa-Museu. O edifício que o Comendador fez construir na Avenida Central, em Braga, serviu como «*(...) palco de grandes acontecimentos citadinos, desde recepções de gala aos banquetes oficiais promovidos em honra do país e do estrangeiro, com evidente prestígio para*

¹²¹ Termo utilizado no discurso museológico do Museu Nogueira da Silva. O termo “*indo-português*” foi empregue pela primeira vez na classificação de objetos artísticos por John Charles Robinson no catálogo da *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art* (1881), apresentada no South Kensington Museum, hoje Victoria & Albert Museum, em Londres.

¹²² Primeiro verso também do incisivo poema de Jorge de Sena (1919-1978), *A Portugal* (1961), que se assume como um ataque à imagem mítica do passado histórico “glorioso” de Portugal que a propaganda tanto promovia: «*Nada me prende ou liga a uma baixeza tanta/ quanto esse arroto de passadas glórias.*» in *Peregrinatio ad Loca Infecta*, Lisboa: Portugália, 1969.

¹²³ Como refere o antropólogo Jason Keith Fernandes, «*It is perhaps only the British – who loathed the mixing of culture as much as they did the mixing of blood – who could devise such a term so as to emphasize the value and need for distinct cultures and art forms*». Jason Keith Fernandes, “Indo-Portuguese Art and the Space of the Islamicate” in *Parmal*, Goa: Goa Heritage Action Group, 2008, p. 42.

¹²⁴ Carla Alferes Pinto, “A arte ao serviço do império e das colónias: o contributo de alguns programas expositivos e museológicos para o discurso de legitimação territorial” in *Midas*, 6, Dossier temático: “Museus, discurso e poder”, 2016, 5. [Em linha] [Consult. 25-02-2019] <URL: <http://journals.openedition.org/midas/957>>. Ver também, da mesma autora, “Exposições Oitocentistas fora de Portas e o Contributo dos Objectos Coloniais para a Criação Imaginal do Império Português” in *Revista Portuguesa de História*, nº 46, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 263-279.

Braga e Portugal»¹²⁵, contemplando «*principalmente necessidades sumptuárias de representação e aparto público*»¹²⁶. De facto, era aí, no Salão Nobre e no jardim, que Nogueira da Silva organizava frequentemente refeições, convidando as mais altas figuras da política nacional, da vida social, política e económica bracarense, e refeições solenes nas quais marcavam presença as mais altas figuras eclesiásticas nacionais e internacionais. Em 1969 recebeu em sua casa o Cardeal D. Maximiliano de Furstenberg, que entre 1962 e 1967 tinha sido núncio apostólico em Portugal e que em 1969 era prefeito da Congregação para as Igrejas Orientais. Nesta refeição estaria toda a sociedade bracarense para homenagear o enviado do Papa Paulo VI.

Na investigação que levou a cabo nas reservas e nos arquivos do museu, aquando da produção da exposição, Paulo Mendes descobriu um álbum com 144 fotografias que registavam o momento em que cada convidado cumprimentava e beijava a mão do representante do Papa, compilando-as posteriormente em vídeo¹²⁷. Esse vídeo foi, durante a exposição, projetado na parede em frente à secretária do Comendador, sobre a qual se encontrava um livro de contas, aberto, no qual o artista colocou duas fotografias: uma fotografia de Salazar discursando em Braga, em 1966, pelas comemorações do 40º aniversário do "28 de Maio" - cujo registo fílmico foi utilizado por Paulo Mendes no vídeo *Passado Presente*, como vimos -, e uma fotografia que registava o assalto e destruição incendiária da sede do Partido Comunista Português (PCP), na Praça Conde de Agrolongo, em Braga, a 10 de Agosto de 1975. Este ataque vinha no seguimento da manifestação de apoio ao Episcopado, e de um aceso discurso anticomunista do Arcebispo Primaz D. Francisco Maria da Silva, realizados umas horas antes. Com a instalação *S - A humilhação leva à morte*, associando imagens de submissão e diminuição perante a Igreja a imagens que demonstravam a violência daqueles que seguiam a religião católica, reflete-se sobre a forma como esta, que seria, segundo Salazar, «*desde o começo elemento formativo da alma da Nação e traço dominante do carácter do povo português*», tanto que se impunha «*sem hesitações a conclusão: português, logo católico*»¹²⁸, permitiu que os seus representantes, responsáveis eclesiásticos, fossem, durante o chamado “*verão*

¹²⁵ Correia de Azevedo *cit. in* Paulo Henriques, *Jorge Barradas no Museu Nogueira da Silva*, Braga: Museu Nogueira da Silva, Universidade do Minho, 2012, p. 5.

¹²⁶ Paulo Henriques, *Ibidem*, p. 5.

¹²⁷ É possível ver online uma versão reduzida deste vídeo, cuja versão original tem a duração de 14' 46". [Em linha] [Consult. 14-04-2019] <URL: https://www.youtube.com/watch?v=2DkounC4_ng&t=>>.

¹²⁸ A. O. Salazar, *Discursos e Notas Políticas (1943-1950)*, vol. IV, Coimbra: Coimbra Editora, 1951, pp. 358, 365-367.

quente” de 1975, coniventes com ações de caráter violento contra partidos, militantes e associações reconhecidas como de esquerda¹²⁹.

Esta não era a primeira vez que Paulo Mendes recorria aos arquivos dos locais onde expunha para, a partir deles, criar novas obras, permitindo-lhes novas leituras. Em 1994, na sua segunda exposição na Galeria Quadrum¹³⁰, com a exposição *O Processo*, o artista levou o acervo da galeria para a galeria principal. No seguimento de trabalhos anteriores, interessava-lhe aqui trabalhar sobre os modos de funcionamento do sistema artístico, e os modos de legitimação e discussão sobre arte contemporânea. Assim, no espaço da galeria central, Mendes colocou obras de outros artistas, que pertenciam ao acervo da galeria. Estas partilhavam o espaço com cadeiras, mesas, revistas, bebidas, e, em cada extremo da sala, dois monitores de televisão que reproduziam uma série de longas entrevistas e conversas que o artista realizou com galeristas, críticos e artistas que marcavam o panorama artístico português nos anos 1990¹³¹ (Figs. 23, 24). Os visitantes podiam assistir confortavelmente a essas conversas e entrevistas, como podiam também mexer nas obras expostas, manipulando-as, podendo inclusive mudá-las de sítio. Interessava-lhe aqui contrariar a ideia de sacralização do objeto artístico e do aparato expositivo como algo imutável. O próprio artista alterava todas as semanas a disposição das obras no espaço, fotografando essas várias mudanças. A ideia de mutação dos espaços expositivos irá marcar todo o seu percurso, principalmente os seus projetos curatoriais. Trata-se de entender uma exposição como algo que não está fechado, assumindo-se como

¹²⁹ Importa referir que durante este período também a Igreja Católica perdeu gente às mãos de organizações da extrema-direita, nomeadamente o Padre Max, ligado à União Democrática Popular (UDP), assassinado por membros do Exército de Libertação de Portugal (ELP), uma organização paramilitar de extrema-direita criada por Agostinho Barbieri Cardoso, ex-subdirector-geral da PIDE, a 6 de Janeiro de 1975 em Madrid, Espanha, onde estava também sediada. Os seus membros foram também responsáveis por vários ataques às sedes do PCP e pelo ataque à Embaixada de Cuba, da qual resultaram dois mortos.

¹³⁰ Galeria histórica da cidade de Lisboa, a Galeria Quadrum abriu pela primeira vez em Novembro de 1973, pela vontade da artista e colecionadora Dulce D’Agro (1917-2011), tendo um papel pioneiro no panorama artístico português. Depois de um período de maior apagamento no final dos anos 1980, Dulce D’Agro pede, em 1993 e 1994, ao artista, crítico e produtor António Cerveira Pinto para programar algumas exposições, com o intuito de reavivar o projeto. É neste contexto que Paulo Mendes expõe na Quadrum pela primeira vez em 1993, com *Do it yourself – Faça você mesmo*, e depois em 1994, com *O Processo*. Para além de Paulo Mendes, Cerveira Pinto convidou outros artistas dessa nova geração, tais como Miguel Palma, Rui Serra, Carlos Vidal, João Louro, Leonel Moura, Pedro Portugal, Miguel Leal e Cristina Mateus. Cf. *DULCE D’AGRO: “Muito provavelmente, a mais bonita história cultural de depois do 25 de Abril”*, L+Arte, 2008. [Em linha] [Consult. 22-03-2019] <URL: <http://arquivolarte.blogspot.com/2008/06/>>.

¹³¹ Num sistema aberto de discussão, viam-se entrevistas ao curador e crítico de arte Alexandre Melo, ao artista Leonel Moura, ao galerista e curador Luís Serpa, à galerista Graça Fonseca, entre outros, bem como algumas discussões em coletivo, gravadas pelo artista.

um processo de construção, aberto à possibilidade e ao contingente, à discussão e ao confronto de ideias.

Este entendimento, contrário a um sistema enclausurado de não-discussão, de verdades incontestáveis, marca todo o trabalho de Paulo Mendes, estando particularmente patente na série *S de Saudade*, onde, através de vários registos, em cada exposição, se retorna ao passado olhando criticamente para o presente, numa prática constante de confronto e contestação à estabilidade dos arquivos e à inércia da memória.

1.2.1. Contestar o apagamento da ditadura: património edificado e democracia

Entre 30 de Outubro e 21 de Novembro de 2009, no espaço *Uma Certa Falta de Coerência*¹³², Paulo Mendes apresenta a exposição *O Passado também se Inventa – Museu de Arte Popular*. Esta exposição fez parte da programação de José Maia¹³³ para aquele espaço, que contou também com exposições individuais de João Sousa Cardoso e Silvestre Pestana - *Os Republicanos*, entre 18 de Setembro e 10 de Outubro de 2009, e *Fénix (acção: socialmente reprovado por envelhecimento prematuro)*, entre 04 e 12 de Dezembro do mesmo ano, respetivamente.

A exposição invocava criticamente o Museu de Arte Popular (MAP), instituição que se instalou num reestruturado *Pavilhão da Vida Popular*, um dos edifícios que restaram da *Exposição do Mundo Português* (1940). Assumindo-se como o mais significativo marco dos discursos sobre a cultura popular promovidos pela propaganda do Estado Novo, o MAP foi inaugurado a 15 de Julho de 1948, com projeto museológico

¹³² *Uma Certa Falta de Coerência* é um espaço expositivo, não comercial, no Porto, gerido por dois artistas, André Sousa e Mauro Cerqueira, desde 2008. Este projeto vem na sequência de outros de cariz independente, geridos por artistas, na cidade do Porto, dos quais se destaca: o *W.C. Container/ IN. Transit* (1999-2009), espaço gerido por Paulo Mendes, no Edifício Artes em Partes, na Rua Miguel Bombarda; o *Caldeira 213* (2000-2002), projecto que surgiu de um grupo de alunos da Faculdade de Belas Artes do Porto, integrando vários elementos, individuais e coletivos, na Rua dos Caldeireiros; o *PêSSEGOpráSEMANA* (2002-2007), gerido por Mafalda Santos, André Sousa e Miguel Carneiro, situado numa antiga casa na Rua Antero de Quental; o *Salão Olímpico* (2003-2005), gerido por Eduardo Matos, situado no salão de bilhares da cave do café homónimo, na Rua Miguel Bombarda; o *Mad Woman in the Attic* (2005-2008), espaço comissariado por André Sousa, situado na arrecadação de um prédio habitacional na Rua Alves Redol; o *Projecto Apêndice* (2006-2008), gerido por Carla Filipe e Isabel Ribeiro, situado na loja nº 100 do Centro Comercial de Cedofeita; ou *A Sala* (2006-), projecto gerido por Susana Chiocca, de apresentação de performances na sala de estar da sua casa.

¹³³ Nome com que o também artista Manuel Santos Maia assina os seus projetos curatoriais.

assinado por Fernando Lage¹³⁴ e reestruturação arquitetónica de Jorge Segurado. No MAP encontravam-se várias peças que tinham sido já mostradas nas campanhas promovidas pelo SPN/SNI em anos anteriores¹³⁵. A acompanhar esta coleção de objetos representava-se o povo em pinturas murais de cunho modernista, realizadas pela equipa artística que habitualmente colaborava com o SNI, composta por Manuel Lapa, Tomás de Mello (Tom), Eduardo Anahory, Carlos Botelho, Paulo Ferreira e Estrela Faria. Constituído como um dispositivo ideológico de afirmação da identidade, a cultura popular era aí folclorizada, simplificada, utilizada de forma a provar a imutabilidade e perenidade da Nação, «*a linha recta donde provém, de épocas arcaicas, o sentido da lusitanidade, que é a própria e pura alma da Nação*»¹³⁶.

Contudo, o MAP «*ficou órfão muito cedo: o Estado Novo desinteressou-se dele, a Revolução viveu incomodada com ele, a democracia esqueceu-o*»¹³⁷. Sendo um museu fortemente marcado pela política cultural do Estado Novo, com a passagem para o regime democrático, em 1974, o MAP foi remetido ao abandono e ao esquecimento, estando ao longo dos anos dependente das orientações políticas vigentes, e das sucessivas criações e extinções de organismos públicos de tutela do património do Estado¹³⁸. Em 2006, a então Ministra da Cultura, Isabel Pires de Lima, declarando que «*[a] vida dos museus não é eterna. Eles nascem, vivem, e morrem*»¹³⁹, anunciava a decisão política de extinção do MAP para aí se instalar o Museu Mar da Língua Portuguesa, um «*centro interpretativo de temáticas ligadas às explorações oceânicas portuguesas e à expansão e difusão do português*»¹⁴⁰, que se baseava no projeto do Museu da Língua Portuguesa em São Paulo.

¹³⁴ Fernando Lage (1888-1957) foi etnógrafo, funcionário do SPN/SNI, diretor da Secção Etnográfica da *Exposição do Mundo Português*, e primeiro diretor do MAP, cargo que deteve até 1957.

¹³⁵ Nomeadamente nas exposições de arte popular em Genebra, por ocasião da “Quinzena Portuguesa” (1935), e em Lisboa (1936), ou nas exposições internacionais, como a de Paris (1937), de Nova Iorque (1939), S. Francisco (1939) ou Madrid (1943).

¹³⁶ Francisco Lage, Luís Chaves e Paulo Ferreira, *Vida e Arte do Povo Português*, Lisboa: SPN, 1940, p. 81 cit.in Carla Ribeiro, “Da arte rústica à arte nacional: o Museu de Arte Popular” in *MIDAS*, 7, 2016. [Em linha] [Consult. 02-05-2019] <URL: <http://journals.openedition.org/midas/1074>>.

¹³⁷ João Leal e Raquel Henriques da Silva, “Em defesa do Museu de Arte Popular” in *Público*, 10 de Novembro de 2006.

¹³⁸ Sobre este processo ver: Luís Filipe Raposo Pereira, “Museu de Arte Popular: Memórias de Poder” in *Cadernos de Sociomuseologia*, nº39, Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2012, particularmente as pp. 152-163.

¹³⁹ Isabel Pires de Lima cit. in Lucinda Canelas, “Ministra diz que “museu da Língua e dos Descobrimentos é mais aberto e mais rentável” in *Ípsilon, Público*, 31 de Outubro de 2006. [Em linha] [Consult. 02-05-2019] <URL: <https://www.publico.pt/2006/10/31/jornal/ministra-diz-que-museu-da-lingua-e-dos-descobrimentos-e-mais-aberto-e-mais-rentavel-104845>>.

¹⁴⁰ Documento oficial do projecto «*Mar da Língua Portuguesa, Centro de Interpretação das Navegações*» cit.in Alexandre Pomar, “Museu de Arte Popular – Ainda há tempo?”, 22 de Abril de 2007. [Em linha] [Consult. 02-05-2019] <URL: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/04/map.html#more>.

Esta decisão espoletou uma mobilização de cidadãos contra o encerramento do museu, dos quais se destacam o crítico de arte Alexandre Pomar, a empresária Catarina Portas, a artesã Rosa Pomar, a historiadora Raquel Henriques da Silva, o antropólogo João Leal, a artista plástica Joana Vasconcelos, entre outros¹⁴¹. Entretanto, entre Outubro de 2006 e Janeiro de 2008, o acervo, o arquivos e a biblioteca do MAP, foram deslocados para o Museu Nacional de Etnologia, onde permanecem em depósito até hoje.

Foi neste contexto de discussão pública sobre o futuro do Museu de Arte Popular que Paulo Mendes concebeu a exposição que apresentou no espaço *Uma Falta de Coerência*. Segundo o artista, «*Partindo da referência a um Museu em vias de extinção, testemunho presente de um passado político e artístico, será construída uma nova instalação que percorre o espaço precário e degradado onde acontece a exposição*»¹⁴². À entrada da exposição lia-se “Museu de Arte Popular”, composto por letras em cartão, dando a sensação que estaríamos a entrar no museu. Em frente encontrava-se uma acumulação de materiais e objetos cobertos por tecidos e plásticos, fazendo alusão a uma tentativa de preservação, mas que, contudo, se assume como uma forma precária de o fazer (Figs. 25, 26). Trabalhava assim sobre a ideia do abandono e degradação do património edificado. Sobre o que resta do tempo que passa e as transformações materiais que ele origina. Sobre a memória dos lugares e os modos de lidar com ela.

Essa ideia materializava-se também pelas próprias condições do espaço *Uma Certa Falta de Coerência*, onde a própria matéria nos revela o seu passado. Instalado num espaço que estava fechado há algum tempo, no piso térreo de um edifício da zona histórica do Porto, marcado pela humidade, por infiltrações, sem ventilação e com um sistema elétrico deficiente, este espaço expositivo assume-se como um longo, húmido e sombrio corredor, composto por cinco salas contínuas, sem janelas, com ângulos inusitados e paredes cobertas de várias texturas e tonalidades¹⁴³. Como refere o artista André Sousa, co-fundador do espaço, «*Abrir essa porta era já uma imagem*», e fazia parte do seu olhar

¹⁴¹ Num processo que se estendeu até 2009, esta mobilização incluiu, entre outras iniciativas, petições online, o blogue <https://museuartepopular.blogspot.com/>, artigos na imprensa, o Manifesto “*Língua de Fora, já!*”. No Dia Internacional dos Museus, a 18 de Maio de 2009, deu-se uma iniciativa onde, à porta do museu, se bordou coletivamente um Lenço de Namorados de grandes dimensões, que foi depois exposto na fachada do museu.

¹⁴² Paulo Mendes, *O Passado também se inventa, Museu de Arte Popular. Exposição de Paulo Mendes no Projecto Uma Falta de Coerência*, Outubro de 2009. [Em linha] [Consult. 29-04-2019] <URL: http://www.paulomendes.org/?pagina=noticias/noticias&acao=ver_noticia&id_noticia=323>.

¹⁴³ André Sousa e Mauro Cerqueira, *Not Today*, Março de 2014. [Em linha] [Consult. 29-04-2019] <URL: <http://acloc-faq.blogspot.com/2009/10/qual-e-o-orcamento.html>>.

enquanto artistas «*querer revelar esta imagem*»¹⁴⁴, querer revelar o estado de alguns dos espaços escondidos da cidade. Esta vontade assumia uma posição política de desafiar a arte e os artistas, que convencionalmente expõem no imaculado “cubo branco”, a enfrentar essa realidade. Numa cidade como a do Porto, marcada pelo empobrecimento, com muitos edifícios degradados, «*se há pessoas a viver nestas condições então também há arte a acontecer nestas condições*»¹⁴⁵.

Todo este ambiente acabava por informar as obras que Paulo Mendes ali instalou, sendo parte integrante do discurso expositivo.

Continuando a entrar no espaço, numa pequena sala, um ambiente sombrio que se assemelhava a uma sala de interrogatório. Uma pequena mesa, iluminada apenas por uma gambiarra, e umas cadeiras. Na parede a fotografia de um desenho tipográfico do logótipo do Museu de Arte Popular (Fig. 30). Avançando, mais uma sala marcada pela degradação, onde se encontrava a obra *Memória e Nostalgia*, composta por duas fotografias (Fig. 28). Numa parede uma fotografia que Paulo Mendes tirou quando, em 2001, entrou clandestinamente na antiga sede da PIDE/DGS, na Rua António Maria Cardoso, em Lisboa (Fig. 29). Aquele que em tempos era um lugar oficial de autoridade, a partir do qual se espalhava, pensava e organizava o terror que sustentava o regime, onde se interrogava, espancava e torturava cidadãos, estava transformado num lugar sujo e deteriorado, marcado pela violência do abandono e da passagem do tempo, símbolo da falência do regime. Estas fotografias registaram um período imediatamente anterior a um momento em que «(...) *uma gente de negócios endinheirados quis trazer para o imaginário lisboeta uma história de sonhos, apagando uma história nacional de pesadelos e, sobre os escombros dessa sede, ergueu um condomínio de luxo, atribuindo-lhe uma designação que soa indecorosa aos nossos ouvidos de resistentes: “Paço do Duque”*»¹⁴⁶. Na transformação daquele edifício num condomínio de luxo assistia-se uma vez mais à rasura da memória.

¹⁴⁴ André Sousa, em entrevista ao projeto de investigação “*Canles Alternativas de Creación Experimental. O Eixo Atlântico (1975-2012)*”, impulsionado pelo grupo de investigação “Arte e Estética Contemporâneas” da Universidade de Santiago de Compostela. [Em linha] [Consult. 29-04-2019] <URL: https://www.youtube.com/watch?v=jCAVm_TOU1o> (03’55’’ – 04’10’’).

¹⁴⁵ André Sousa, *Ibidem*, (4’48’’ – 4’53’’).

¹⁴⁶ Helena Pato, Intervenção na inauguração da placa sinalizadora da antiga sede da PIDE/DGS a 25 de Abril de 2010, transcrita no blog *Caminhos da Memória*, 27 de Abril de 2010 [Em linha] [Consult. 10-05-2019] <URL: <https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2010/04/27/intervencao-de-helena-pato-na-inauguracao-da-placa-sinalizadora-da-antiga-sede-da-pidedgs/>>.

Numa outra parede via-se uma fotografia de Salazar morto na cama da sua residência oficial na Rua Borges Carneiro, a 27 de Julho de 1970 (Fig. 30). Em duas outras pequenas salas, uma delas no piso superior, encontrava-se *A cabeça do meu pai é uma caixa de memórias vazia*, trabalho composto por duas projeções contínuas de duas imagens do pai de Paulo Mendes morto (Figs. 31, 32). Numa delas vemos as suas mãos, com um terço entrelaçado, próprio da forma como as agências funerárias preparam o corpo para os velórios. O pai de Paulo Mendes tinha morrido uns meses antes com Alzheimer, doença que lhe foi diagnosticada em 2007, o mesmo ano em que o artista começou a série *S de Saudade*. Com este trabalho estabelecia, como refere,

*«uma espécie de processo inverso, enquanto tentava investigar o que era esse passado e o que era esse período do tempo em que o meu pai tinha vivido, de certo modo ele todos os dias ia esquecendo esse próprio passado dele, tanto dele individualmente como toda a sua história que estava à volta da sua vida, da sua biografia.»*¹⁴⁷

Mendes cruzava assim o esquecimento patológico do seu pai com aquilo que considerava ser uma amnésia que contaminava a generalidade da sociedade portuguesa, que permitia a mitificação do passado e da memória do Estado Novo. Invocando imagens de rituais fúnebres, o artista sublinhava a ideia de que o antigo regime, na figura de Salazar, estava morto. Seria então necessário libertar a sociedade da presença espectral do ditador. Como nos recorda o filósofo italiano Giorgio Agamben, no ensaio *A Imagem Imemorial* (1986),

*«Segundo um sistema de crenças que caracteriza os rituais fúnebres de muitos povos, o primeiro efeito da morte é o de transformar o morto num fantasma, isto é, num ser vago e ameaçador que permanece no mundo dos vivos e volta aos lugares frequentados pelo defunto. O objectivo dos ritos fúnebres é precisamente o de transformar este ser incómodo e ameaçador, que não é senão a imagem do morto, que obsessivamente retorna, num antepassado, isto é, ainda uma imagem, mas benévola e separada do mundo dos vivos.»*¹⁴⁸

¹⁴⁷ Paulo Mendes, *A performance como cartografia de um território crítico*. Registo em vídeo da performance-conferência que Paulo Mendes realizou a 07 de Dezembro de 2014, no Espaço Mira, no Porto. [Em linha] [Consult. 07-10-2018] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zJAXmHdDqgc>> (01'33"03" – 01'33"43").

¹⁴⁸ Neste ensaio Agamben recorda-nos também a própria relação da imagem com a morte: «entre os romanos o morto identifica-se com a imagem, é a imago por excelência e, reciprocamente, a imago é acima

Trata-se então de atravessar um processo de luto com vista à libertação de uma presença perturbadora. É neste sentido que Paul Ricoeur defende a extensão da análise freudiana do luto aos traumatismos que afetam a identidade das comunidades, os traumatismos coletivos, e, como tal, as feridas da memória coletiva. Segundo este, «*The notion of the lost object finds a direct application in the “losses” that affect the power, territory, and populations that constitute the substance of a state*» e, assim, «*symbolic wounds calling for healing are stored in the archives of the collective memory*»¹⁴⁹.

Enquanto essas perdas não forem interiorizadas, as feridas não serão cicatrizadas e a libido continuará presa ao objeto perdido. Para a perda ser interiorizada terá que ser desenvolvido um *trabalho de luto* que tem como horizonte a desinibição do eu, uma abertura ao futuro, a redirecção da energia libidinal a novas possibilidades, para a experiência onde o passado deixe de ter uma presença perturbadora e dolorosa. O trabalho do luto provará ser libertador quando incluir o *trabalho da memória*, uma procura ativa por lembrar, por recordar. Uma memória que será fundamentalmente crítica.

Nestes trabalhos de Paulo Mendes é precisamente uma forma crítica de recordar que se encontra em ação, sublinhando a necessidade de libertação de um país que vive corrompido pelo seu passado e pelos seus mitos. Não se fez o luto, ou, se ele ocorreu, revela-se um “luto incompleto”. Estaremos ainda numa fase contínua de repressão da memória do Estado Novo. Essa repressão resulta não só na falência da consciência histórica, mas também na debilidade e demissão da ação cívica e política no presente.

1.3. Encarnação do Passado: O *Senhor S* e a perpetuação da imobilidade

Como foi referido anteriormente, pela exposição *Au Hazard, Salazar*, no Museu Nogueira da Silva, Paulo Mendes produziu uma nova série de fotografias onde se via pela primeira vez o ambíguo *Senhor S*, personagem encarnada pelo próprio artista.

Esta não era a primeira vez que Mendes utilizava o seu corpo para assumir o papel de determinada personagem. Em 1997 fez uma série de autorretratos fotográficos que tinham uma base performativa: *L'Art de Vivre (Portrait): Ken c'est moi, Barbie c'est moi*,

de tudo a imagem do morto (as imagens eram as máscaras de cera do antepassado que os patrícios romanos guardavam nos átrios das suas casas)». Giorgio Agamben, “A Imagem Imemorial” in *A Potência do Pensamento*, Lisboa: Relógio D'Água, 2005, p. 288.

¹⁴⁹ Paul Ricoeur, *Ibidem*, pp. 78 e 79.

*Action Man c'est moi, e Big Superstar, Ken in Studio*¹⁵⁰. Num comentário crítico à normatividade comportamental, à mediatização do sujeito e da vida quotidiana numa sociedade enamorada pelo espetáculo e pela vigilância, nestes assumia a identidade e personalidade do *Ken*, da *Barbie*, e do *Action Man*, criando gestos que ironizavam as construções ideológicas de género, as características social e culturalmente associadas ao feminino e ao masculino, que estes brinquedos materializavam. Utilizando o seu corpo como matéria, através destes trabalhos o artista permite pensar nos novos tipos contemporâneos, peões de uma sociedade cada vez mais estereotipada e plastificada.

De alguma forma, o *Senhor S* segue este pensamento, assumindo-se também ele como uma figura-tipo, representativa da retórica salazarista.

Aliado ao trabalho da propaganda oficial, Salazar, na leitura pública dos seus discursos, procurava dirigir-se ao mais íntimo da *consciência nacional*. Era sua ambição falar à alma dos portugueses para, num «*país de sentimentais*», acalmar os espíritos, levá-los a deixar «*em repouso as paixões*»¹⁵¹, modificando as suas mentalidades e *maus hábitos*. Apelando frequentemente ao sacrifício - primeiro o sacrifício financeiro, que se estenderia posteriormente a todas as actividades e sectores da sociedade - Salazar pedia aos portugueses que restringissem as suas ambições pessoais, os seus desejos e prazeres em função do bem-estar da Nação¹⁵². Através dos métodos de inculcação da propaganda, da acção da censura e da polícia política, os portugueses viam a sua individualidade ser progressivamente reprimida por um regime que os pretendia remeter à obediência, ao silêncio, à paralisia e apatia. O *Senhor S* aparece precisamente como representante desse tipo de português que o regime procurou moldar.

¹⁵⁰ Estes trabalhos vinham na sequência de outros realizados dois anos antes, apresentados na exposição *Heaven, Inc* (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), 1995): *Kiss me, stupid/35 Years of Love e Naked Kiss/Fucking Television*. Utilizando objetos que à partida não se consideraria pertencerem ao contexto artístico, Paulo Mendes manipulizava e transformava nestas obras brinquedos de crianças, Barbies e Kens, que ali eram mecanizados e colocados em posições e ações sexuais. Criava aqui uma série de relações de comentário político, colocando, por exemplo, como questão central de *Kiss me, stupid/35 Years of Love* (onde uma Barbie é sodomizada por um Ken sorridente que tem manchas pelo corpo) o problema da SIDA.

¹⁵¹ «*De tudo resulta ser aqui mais fortemente solicitada a inteligência que a vontade, ser comidida a emoção (...) em suma serem frios estes discursos em país de sentimentais. (...) Por isso se deixaram em repouso as paixões, se fez sobretudo apelo às inteligências e se trabalhou no domínio das ideias (...)*». A. O. Salazar cit. in José Gil, *Ibidem*, pp. 9-10.

¹⁵² Como escreveu Sophia de Mello Breyner Andresen: «*O velho abutre é sábio e alisa as suas penas / A podridão lhe agrada e seus discursos / Têm o dom de tornar as almas mais pequenas*». Sophia de Mello Breyner Andresen, Livro Sexto, Lisboa: Assírio & Alvim, 1962.

«O Senhor S - discursa sobre as virtudes e sacrifícios das suas acções». «O Senhor S - cultiva a vigilância permanente, preocupado que está com as influências nefastas que corrompem os bons costumes». «O Senhor S - aceita o seu destino, como um santo se sacrifica, tenta controlar os impulsos mais obscuros». (Figs. 33-35). O Senhor S não é o ditador, mas incorpora os modos de viver de um mundo caduco. «Não é a pessoa do ditador que é questionada mas o simbolismo em si concentrado figura do absurdo como representante de um passado colectivo»¹⁵³. De postura comedida. Mãos atrás das costas. Fato e sapatos pretos, camisa branca e gravata. Chapéu de coco. Vemo-lo no Salão Nobre da Casa Nogueira da Silva, ainda sem as obras de Paulo Mendes. Vemo-lo espreitando para a rua por entre os cortinados, sem revelar o seu corpo ao exterior. Vemo-lo numa arrecadação, rodeado por uma série de objetos revestidos com tecidos, admirando um retrato do ditador num espaço onde o tempo se condensou.

Encontramos o *Senhor S* numa espera eterna, intemporal, num adiamento indefinido da ação, à espera de ser e acontecer, mas que, como escrevia Jorge de Sena, «não espera porque espera sem esperar»¹⁵⁴. Vemo-lo num tempo permanentemente em suspensão, um tempo entre tempos, entre passados e presentes, um tempo intersticial, que atravessa toda a série *S de Saudade*, e que fica particularmente patente na fotografia «O Senhor S - está sempre presente mesmo quando está ausente, pratica com humildade respeitosa a retórica da invisibilidade» (Fig. 37). Nesta vemos o *Senhor S* no cenário da exposição *Diorama da Nossa História Natural*. A sua figura, que se repete - remetendo para uma ideia de condensação temporal de um movimento na imagem fotográfica, ainda que um movimento comedido, respeitoso -, na sua repetição vai-se tornando cada vez mais espectral, cada vez mais invisível. Na sua progressiva invisibilidade revela-nos mais uma vez como a retórica salazarista que representa se vai imiscuindo nas vivências do presente.

Se a ação do regime ditava a eliminação de uma presença e utilização livre do espaço público, reprimindo o verdadeiro sentido da vida na *polis*, com as performances onde encarna a figura do *Senhor S*, Paulo Mendes inscreve a memória desse tempo passado no espaço público do presente.

¹⁵³ Paulo Mendes, *Paulo Mendes apresenta no Trama quatro performances da série S de Saudade*, 12 de Outubro de 2010. [Em linha] [Consult. 17-05-2019] <URL: http://www.paulomendes.org/?pagina=noticias/noticias&acao=ver_noticia&id_noticia=465>.

¹⁵⁴ «Que esperar daqui? O que esta gente / não espera porque espera sem esperar? (...) Que Portugal se espera em Portugal?». Jorge de Sena, “L’été au Portugal” in *Exorcismos*, Lisboa: Moraes, 1972.

Entre 05 e 07 de Maio de 2011, no âmbito do projeto *Troca-se por arte*¹⁵⁵, Paulo Mendes apresenta a performance-instalação *S de Saudade, restos de colecção*. Nesta, que decorreu na montra da loja Rubi, que já estava desativada, na Rua de Santa Catarina, no Porto, o *Senhor S* é colocado em confronto com as pessoas que circulam no espaço público. Sentado no interior de uma montra como uma cápsula do tempo, rodeado por objetos obsoletos, lê jornais e revistas da época que anunciam a morte de Salazar (Figs. 38 e 39). Porém, *O Senhor S – sempre foi céptico em relação às notícias publicadas na imprensa* (Fig. 36). Salazar morreu, mas o seu legado parece ubíquo e sempiterno, encarnado em todos os senhores S.

Nos registos fotográficos e videográficos desta performance vemos como a superfície da montra funciona como uma espécie de ecrã. Permite-nos ver o que está lá dentro, o *Senhor S* e todo o cenário que o envolve, mas também reflete os espetadores e os transeuntes (Figs. 39, 40). Tornando-se uma espécie de palimpsesto, nessa superfície revela-se a mescla de experiências, uma tecelagem do tempo onde operam as forças contraditórias do espaço público da contemporaneidade. Aquele assumia-se como um espaço privilegiado a criar estranheza naqueles que passassem pela Rua de Santa Catarina. O anacronismo sabotava a experiência normal do tempo e do espaço.

Esta performance foi recriada a 15 de Outubro de 2011, na Livraria CE Latina, no Porto, no âmbito da 6ª edição do *Trama, Festival de Artes Performativas*, organizado pela Fundação de Serralves. Para além de *S de Saudade, Restos de Colecção*, Paulo Mendes apresentou neste festival três outras performances da série *S de Saudade*: *silêncio, ordens, preces, ameaças, elogios, censuras, razões, que querem que eu compreenda do que eles dizem e se pudessem parar de fazer para não fazerem nada, enquanto não param de todo*, que tinham sido já apresentadas em 2010¹⁵⁶, e *S de Saudade, a Tortura da Memória*, ali apresentada pela primeira vez.

¹⁵⁵ Projeto artístico de intervenção pública, realizado em colaboração com os proprietários das lojas de comércio tradicional do Porto, cuja organização esteve ao cabo de Miss'opo, e onde participaram também os artistas Ana Alves da Silva, André Cepeda, Carla Filipe, Cláudio Filipe Vieira, Dinis Santos, Fabrízio Matos, Filipe Castro Silva, Francisco Eduardo Cruz, Humberto Duque, Inês D'Orey, Jean-Pierre, José Almeida Pereira, João Alves Marrucho, Júlio Dolbeth, Manuel Forte, Manuel Santos Maia, Marco Mendes, Miguel Flor, Nuno Paiva, Pascal Ferreira, Pedro Pedro, Ruben Alonso, Rui Vitorino Santos, Sofia Leitão.

¹⁵⁶ *silêncio, ordens, preces, ameaças, elogios, censuras, razões, que querem que eu compreenda do que eles dizem* fora apresentada no coreto do Jardim de São Lázaro, no Porto, no âmbito do ciclo de performances no espaço público *Totemismo Urbano* (30/01/2010), programado pela artista Susana Chiocca e produzido pela Associação Cultural OOPSA (cuja direção artística está a cabo de Jonathan Saldanha e Catarina Miranda). *Se pudessem parar de fazer para não fazerem nada, enquanto não param de todo* fora apresentada pela primeira vez n'O dizer do corpo (18/09 – 30/11/2010, Espaço Ilimitado – Núcleo de

Em silêncio, ordens, preces, ameaças, elogios, censuras, razões, que querem que eu compreenda do que eles dizem, ocupando um coreto, Paulo Mendes realizava uma performance que, entre tempos, reforçava a ideia de uma espera perene. O *Senhor S* lia com um megafone «um discurso violentamente silencioso sobre o presente, ou talvez sobre o passado»¹⁵⁷, criado a partir da colagem do guião da peça *À espera de Godot* (1952), do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, com o texto do filme *As Bodas de Deus* (1999), filme que encerra a trilogia dedicada a João de Deus, personagem criada pelo realizador português João César Monteiro¹⁵⁸. O corpo de Paulo Mendes, enquanto “*lugar dialógico*”¹⁵⁹ onde colidem fragmentos textuais heterogêneos, aglutinava o *Senhor S* e *João de Deus*, criando uma ficção, espelho deformante, alusão paródico-satírica dos efeitos do passado no presente.

S de Saudade, a Tortura da Memória decorria no Museu Militar do Porto, que está instalado no edifício que entre 1936 e 1974 foi uma delegação da PIDE/DGS. Decorrendo em três momentos, que ditavam um percurso pelo museu, a performance começava na biblioteca. Aí os visitantes podiam ver uma série de projeções de fotografias da tomada da sede da PIDE em Lisboa a 25 de Abril de 1974, e de imagens em vídeo que Paulo Mendes captou nesse mesmo edifício quando lá entrou clandestinamente em 2001. Para além das projeções, o artista colocou também na biblioteca um busto de Salazar que não costumava estar à vista do público, voltando assim a torná-lo visível. Neste conjunto de imagens sublinhava-se a falência do regime e negavam-se os ideais que a imagem de Salazar simbolizava e inspirava.

Num segundo momento, no primeiro andar do edifício, os visitantes observavam o artista que, encarnando o *Senhor S*, caminhava no piso superior, onde antigamente decorriam os interrogatórios. O *Senhor S*, sempre vigilante, ia percorrendo o espaço em volta, abrindo e fechando portas, olhando para o piso de baixo. Em *voz-off* ouviam-se excertos do acórdão do Tribunal Criminal de Lisboa, relativo ao processo interposto pelos sobrinhos do antigo diretor da PIDE/DGS, o Major Fernando Silva Pais (1905-1981), contra o ex-diretor artístico do Teatro Nacional D. Maria II, Carlos Fragateiro, o seu

Difusão Cultural, Porto), um projeto de apresentação quinzenal de performances e conversa com os artistas, cuja curadoria era também de Susana Chiocca.

¹⁵⁷ Paulo Mendes, *Ibidem*.

¹⁵⁸ Antecediam-lhe os filmes *Recordações da Casa Amarela* (1989) e *A Comédia de Deus* (1995).

¹⁵⁹ Francesco Giarrusso, *João César Monteiro, o sátiro irreverente*, 19 de Julho de 2015. [Em linha] [Consult. 19-05-2019] <URL: <http://www.apaladewalsh.com/2015/07/joao-cesar-monteiro-o-satiro-irreverente/>>.

adjunto José Manuel Castanheira, e Margarida Fonseca Santos, autora da adaptação do texto da peça de teatro *A Filha Rebelde*¹⁶⁰, que os acusavam de difamação e ofensa à memória de pessoas falecidas, estando em causa a acusação implícita da responsabilidade de Silva Pais no assassinato do General Humberto Delgado. A 22 de Julho de 2011, o julgamento, que tinha começado a 3 de Maio do mesmo ano, terminou, e o acórdão do tribunal acabou por decidir a favor dos arguidos pois, segundo o juiz António Passos Leite, «a crítica pública deve ser um direito e não um risco»¹⁶¹. Ao trazer para o espaço expositivo e performativo este episódio que marcava a atualidade do país, Paulo Mendes destacava mais um exemplo do medo da memória, de uma tentativa de censura e rasura da história.

No terceiro e último momento da performance as pessoas desciam para a cave, para uma antiga cela onde ficavam os prisioneiros políticos, onde o artista se encontrava, lendo um texto que comentava a atualidade da sociedade portuguesa. Assim, cruzando mais uma vez o passado e o presente, Mendes relembra o passado de repressão e ausência de liberdade de expressão, o martírio e terror a que estavam sujeitos os presos políticos à mão da polícia política do Estado Novo, e a forma como a extinção e transformação do património edificado do regime ditatorial, de edifícios simbólicos do contexto sociopolítico do Estado Novo, tem significado, com a rasura ou apagamento da sua função anterior, o descartar e o apagamento dessa memória.

De facto, a ideia de rasura da memória era a força motriz da última performance que Paulo Mendes apresentou no *Trama*. Em *Se pudessem parar de fazer para não fazerem nada, enquanto não param de todo*, via-se o *Senhor S* num laboratório de fotografia, espaço que em si mesmo se tem tornado tendencialmente obsoleto. Aqui, ao passar o suposto papel fotossensível no revelador ele acabava por sair da cuba coberto de tinta branca, para ser depois colado na parede (Fig. 41). Este processo ia sendo repetido.

¹⁶⁰ Baseada no livro homónimo dos jornalistas José Pedro Castanheira e Valdemar Cruz, publicado em 2003 pela Temas e Debates, esta peça, estreada em 2007 no Teatro D. Maria II, representava a vida de Annie Silva Pais, filha do antigo diretor da PIDE. Casada com o diplomata suíço Raymond Quendoz, com quem foi viver para Havana em 1962, em Outubro de 1965 Annie abandona a família e os ideais do regime vigente do seu país para se entregar à causa da Revolução Cubana. Encantada por Che Guevara, integrou os Comitês de Defesa da Revolução, estabeleceu uma relação prolongada com o ministro do interior de Cuba, José Abrantes, e tornou-se tradutora e intérprete de Fidel Castro. Só regressou a Portugal depois do 25 de Abril para ir visitar o seu pai à prisão de Peniche.

¹⁶¹ Paula Torres de Carvalho, “Palmas e cravos vermelhos na absolvição dos autores da peça sobre ex-PIDE”, *Público*, 23 de Julho de 2011. [Em linha] [Consult. 03-06-2019] <URL: <https://www.publico.pt/2011/07/23/jornal/palmas-e-cravos-vermelhos-na-absolvicao-dos-autores-da-pecca-sobre-expide-22546602>>.

Em cada repetição a tinta branca revelava o apagamento das imagens. O *Senhor S* branqueava a memória do seu tempo. Com a memória enquanto papel em branco abria-se espaço para discursos revisionistas, para a mitificação do passado, para a desvalorização do sofrimento pelo qual passaram as vítimas do regime, os portugueses que se debateram pelos seus ideais, pela liberdade, pela democracia.

Entendemos assim como na série *S de Saudade*¹⁶², além de sublinhar repetidamente a falência do regime salazarista, dos ideais que a imagem de Salazar simbolizava e inspirava, Paulo Mendes questiona criticamente o medo da memória e aquilo que considera ser uma tentativa de rasura das particularidades da história. Através de uma *tortura da memória* revela o quão imperativo é olhar criticamente para o passado ditatorial do país, sublinhando a importância de fazer o luto desse passado. No resgate destas imagens da história política e social do país, no trabalho sobre esse imaginário, embarca-se numa viagem por um luto que potencia uma forma renovada de nos relacionarmos connosco, com os outros, com o passado e com o presente. O luto pode tomar várias formas, mas, como demonstra Paulo Mendes, ciente dos perigos que o esquecimento pode implicar, o abandono da memória não deve ser recurso.

Ao mesmo tempo, no seu conjunto, estas obras rejeitam uma e outra vez qualquer tipo de discurso saudosista, e sublinham a importância do conhecimento histórico no reconhecimento e na luta contra quaisquer modos de censura e repressão da contemporaneidade - algo que se torna explícito noutras obras que serão abordadas ao longo deste estudo. De facto, uma memória crítica permitirá não só a libertação de um passado que gera o silêncio e a inatividade, mas proporcionará também o amadurecimento cultural, social e político e uma experiência mais consciente, mais exigente, da realidade.

¹⁶² Além dos momentos expositivos aqui explorados, a série *S de Saudade* foi ainda apresentada noutras ocasiões, das quais se destacam: *Caixa de Música, o Grande Baile do Estado Novo* (30/09/2011, salão de baile do Clube dos Fenianos, Porto), performance integrada no programa *Manobras Porto*, onde, através da música produzida em Portugal e no "Ultramar" nos anos 1950 e 1960, se revivia o ambiente musical – e social – dessas décadas; *The Postcolonial Singer* (04-05-2013, Aula Magna da FBAUP), performance musical integrada na mostra coletiva de performances *Sintomas e Efeitos Secundários; Post Scriptum* (06/03/2014, garagem do Passos Manuel), performance com o grupo do projeto *Expedição* (Carmo Osul, Horácio Frutuoso, Hugo Soares, Jérémy Pajeanc, Maria Trabulo, e participação especial de José Valente e Marta Bernardes); *Política do Povo, Propostas para o Turismo Intemporal em Portugal*, trabalho desenvolvido para a exposição coletiva online *Geografias Mutantes* (participação portuguesa na iniciativa internacional *Streaming Egos*), com curadoria de Sandra Vieira Jürgens e parceria da plataforma *raum: residências artísticas online*; e *S de Saudade, Perfilados de Medo (instalação antológica de um arquivo intermitente)* (17/10/2015 – 30/01/2016, Centro Cultural Vila Flor, Guimarães).

2. Memória e Espaço Público: Questionamentos contemporâneos da utopia revolucionária de 1974

*J'ai pensé que peut-être si je montrais l'histoire et la culture de mon pays, je disposais là d'une arme, la seule que nous ayons pour faire face.*¹⁶³

No ano em que se comemoravam os 25 anos do 25 de Abril de 1974, Paulo Mendes propôs uma reflexão sobre a memória da *Revolução dos Cravos*, realizando uma série de trabalhos que, ocupando vários espaços da cidade e desenvolvendo-se através de vários suportes, media, e ações, questionava contemporaneamente o cumprimento da utopia revolucionária. Estes, que se centravam em torno da questão *O 25 de Abril Existiu?*, faziam parte do projeto *Quartel/Arte Trabalho Revolução* que, com curadoria de Óscar Faria, ocupou vários espaços públicos da cidade do Porto entre 22 de Maio e 12 de Junho de 1999¹⁶⁴.

No dia 25 de Abril de 1974 um golpe levado a cabo pelo Movimento das Forças Armadas (MFA)¹⁶⁵, em discórdia com a *Guerra do Ultramar*, derrubou uma ditadura de 48 anos, inaugurando assim um *outro país*¹⁶⁶.

A revolução, que estava política, histórica e institucionalmente enraizada na rejeição à ditadura do Estado Novo, permitia então a irrupção do novo, o futuro vinha ao encontro de Portugal, carregado de possibilidades, mas também de incertezas. Seguiram-

¹⁶³ João César Monteiro *cit. in* Rui Serra, "Fantasmas Natos. Documentarismo no Imediato Pós-25 de Abril: Que Farei Eu com esta Espada?", de João César Monteiro" in Patrícia Vieira e Pedro Serra (ed. lit.), *Imagens Achadas: Documentário, Política e Processos Sociais em Portugal*, Lisboa: Colibri, 2014

¹⁶⁴ Neste projeto, para além de Paulo Mendes, participavam também Albrecht Loops, Américo Rodrigues, António Caramelo, António Lago, Bento DLC, Blow Up Market, Carla Miranda, Carla Oliveira, Cláudia Ulisses, Cristina Mateus, DJ Dinis, Fernando José Pereira, Fernando Moreira, Gervásio, Isabel Machado/Christine Reeh, José Miguel Gervásio, Leonor Galvão, Maioria Silenciosa, Marie Houart/Lúcia Ramos, Micaela Couto, Miguel Leal, Miguel Palma, Miguel Soares, Museu de Estratégia Moderna, Mute Life Dpt., Nuno Cardoso, Paulo Castro, Paulo Mendes, Paulo Vinhas/Miguel Sá/João Coelho, Pedro Cabral Santo, Pedro Tudela, Rita Castro Neves, Susana Lourenço Marques, Tiago Fortuna, Todos os valores são meramente indicativos, Vítor Silva e ZZZZZZZZZZZZZZZZZP!. Da programação fazia parte ainda um ciclo de conferências onde participaram António Cerveira Pinto, Fernando Pernes, Miguel von Hafe Pérez, Bernardo Pinto de Almeida, Carlos Vidal e João Fernandes.

¹⁶⁵ Será importante, contudo, sublinhar que «*embora a revolução de 25 de Abril de 1974 fosse obra do MFA, a explosão popular que se seguiu ficou a dever-se, em grande parte, ao persistente trabalho político do PCP ao longo das décadas anteriores, às ideias que difundiu, ao exemplo de homens como Humberto Delgado, Henrique Galvão, e Manuel Serra e ainda à crescente ação da esquerda revolucionária a partir do início dos anos 60.*». Dawn Linda Raby *cit. in* Manuel Loff, "Estado, democracia e memória: políticas públicas e batalhas pela memória da ditadura portuguesa (1974 - 2014)" in Manuel Loff, Filipe Piedade, Luciana Castro Soutelo (eds.), *Ditaduras e Revolução – Democracia e políticas da memória*, Coimbra: Almedina, 2014, p. 26.

¹⁶⁶ Sérgio Tréfaut, *Outro País*, 1999, DVD, 70'. Documentário que reúne imagens de arquivo de cineastas e fotógrafos estrangeiros, como Glauber Rocha, Robert Kramer, Thomas Harlan, Pea Holmquist, Santiago Álvarez, Dominique Issermann, Sebastião Salgado ou Guy Le Querrec, entre outros, aquando da sua visita a Portugal para testemunharem e registarem o processo revolucionário.

se tempos atribulados, de grande polemismo político, marcados pela luta de classes, pelo processo revolucionário, o processo constitucional e a instalação de um regime democrático-liberal. Assim, o 25 de Abril de 1974 inaugurava um período do qual resultariam novos tipos de relações sociais e novos modos de organização social e de exercício de poder.

A 2 de Março de 1978, o II Governo Constitucional, cujo Primeiro-Ministro era Mário Soares (1924-2017), declara que o dia 25 de Abril - que a 18 de Abril de 1975 tinha sido declarado «*feriado nacional obrigatório*» e «*Dia de Portugal*»¹⁶⁷ (substituindo o 10 de Junho) - passava a designar-se «*Dia da Liberdade*»¹⁶⁸, sendo assinalado com comemorações oficiais organizadas, como já havia acontecido pela primeira vez no ano anterior¹⁶⁹.

Ainda hoje, todos anos, o 25 de Abril é o feriado nacional com maior participação popular, continuando também a ser celebrado oficialmente pelas instituições do Estado. Porém, perante esse esforço que se tem realizado para difundir a memória e os ideais de Abril, será preciso questionar se o mesmo tem sido acompanhado pela reflexão crítica que a democracia exige.

De facto, urge a reflexão crítica sobre o que sobreveio da revolução, sobre a democracia que se instalou, e sobre as várias formas de comemoração da memória da *Primavera de Abril*. É nesta perspetiva que Paulo Mendes realiza as obras que integram o projeto *O 25 de Abril Existiu?*, que apresenta no *Quartel/Arte Trabalho Revolução*.

Segundo Pierre Nora, que centra o seu estudo da história da memória no contexto francês, o aparente paradoxo da nossa era é que a memória se tem tornado uma preocupação dominante quando, na realidade, já pouco dela subsiste. Segundo o historiador, precisamos dos «*lieux de mémoire*», porque já não existem «*milieux de mémoire, real environments of memory (...) memory entwined in the intimacy of a*

¹⁶⁷ Decreto-Lei n.º 210-A/75, Art. 1.º, *Diário do Governo*, série I, n.º 91, 18 de Abril de 1975, p. 596.

¹⁶⁸ Decreto-Lei n.º 39-A/78, *Diário da República*, série I, n.º 51, 02 de Março de 1978, p. 446.

¹⁶⁹ Em 1977, o I Governo Institucional defendia que o 25 de Abril deveria ser comemorado em todo o País, ao nível das comunidades locais, «*por forma a proporcionar um amplo esclarecimento popular sobre os princípios e fundamentos de uma sociedade democrática que a Revolução quis institucionalizar*». Decreto-Lei n.º 99-A/77, *Diário da República*, série I, n.º 64, 17 de Março de 1977, p. 558. A coordenação e organização das comemorações oficiais ficava a cargo de uma comissão executiva cujos membros seriam escolhidos pelo presidente do Conselho da Revolução, que era também o Presidente da República, então o General Ramalho Eanes, e pelo Primeiro-Ministro.

collective heritage», «*remnants of experience still lived in the warmth of tradition, in the silence of custom, in the repetition of the ancestral*»¹⁷⁰.

Uma das razões que Nora aponta para que nas sociedades modernas, marcadas por uma cultura de esquecimento, essa forma tradicional de lidar com o passado tenha desaparecido é a «*aceleração da história*»¹⁷¹. A tremenda dilatação da percepção histórica, que, com a ajuda dos *media* e impulsionada por um constante ímpeto de mudança, rapidamente transforma o presente em passado histórico.

Segundo o historiador, é a perda da *memória espontânea*, de uma *memória real*, que incita ao *dever da memória*, à criação dos arquivos, ao assinalar dos aniversários e à organização de celebrações, pois essas atividades já não ocorrem naturalmente.

É no seguimento desse pensamento que Pierre Nora considera que a França e a maioria das sociedades contemporâneas entraram, a partir dos anos 1970, na *era da comemoração*¹⁷², marcada pela passagem de um paradigma nacional e histórico para um paradigma comemorativo e patrimonial¹⁷³. Nessa transformação, que parte da profunda mudança na relação que tradicionalmente se estabelecia com o passado, a memória viria rivalizar com a história relativamente ao seu papel público de manter vivo o passado e de o interpretar. Dava-se então a dissolução do mito nacional e a democratização dos eventos comemorativos e das narrativas sobre o passado, enfatizando-se as perspectivas locais, culturais e sociais ao invés de uma perspectiva unitária nacional, o que permitia, e permite, a revelação de novas imagens do passado, cuja configuração e estrutura estará continuamente em mutação.

Contudo, ao mesmo tempo que, segundo Nora, a comemoração se libertou do seu papel tradicional, toda a nossa época se tornou comemorativa, o que levanta a preocupação sobre se o que está em causa é uma verdadeira comemoração de determinada data ou acontecimento ou uma comemoração da comemoração em si mesma. Nesta era da comemoração, o historiador repara ainda numa cristalização das formas de

¹⁷⁰ Pierre Nora, "Between Memory and History: Lieux de Mémoire", in *Representations* 26, Spring 1989, University of California, 1989, pp. 7-8.

¹⁷¹ Expressão cunhada pelo historiador francês Daniel Halévy, *Essai sur l'Accélération de l'Histoire*, Paris: Fallois, 2001 (originalmente de 1948).

¹⁷² Pierre Nora, "The Era of Commemoration", in Pierre Nora (dir.), *Realms of Memory: The Construction of the French Past*, vol. 3: Symbols, New York: Columbia University Press, 1998, p. 632.

¹⁷³ Pierre Nora, *Ibidem*, particularmente as pp. 621-632.

comemoração, elegendo como os «(...) *ubiquitous and inevitable pillars of contemporary commemoration, the blockbuster exhibition and the prophetic colloquium.*»¹⁷⁴.

De facto, a cristalização, não só dos modos de comemoração mas também daquilo que se está a comemorar, é um dos perigos em que se poderá cair nesta era da comemoração. Rapidamente se poderá encerrar o passado em si mesmo, reduzido à sua identidade, diluído numa infundável generalização e vulgarização. Este é um perigo para o qual as evocações nostálgicas da memória podem contribuir inadvertidamente.

Expõe-se assim, como Paul Ricoeur refere, «(...) *the fundamental vulnerability of memory, which results from the relation between the absence of the thing remembered and its presence in the mode of representation.*»¹⁷⁵.

Perante essa vulnerabilidade, será preciso então, como alertam Paul Ricoeur e Tzvetan Todorov, aliar ao ato de recuperação do passado, ao resgate da memória, uma análise crítica aos seus usos, caso contrário estes rapidamente se poderão transformar em abusos. De facto, «(...) *a misleading use of memory cannot be justified by the necessity to remember. (...) The possible uses of the past, or the memory we have of it, need to be examined more closely*»¹⁷⁶, e os contextos políticos em que o passado e a memória são usados não deverão estar isentos dessa análise crítica.

Para não se cair num *abuso da memória*, será essencial, segundo Todorov, que os monumentos e as celebrações ao passado, partindo de uma preocupação de preservação da memória, permitam também olhar para o presente a partir desse passado. As celebrações e os rituais comemorativos tornar-se-ão sãos quando estabelecerem uma relação com os debates do presente, quando o passado e a memória se assumirem como um instrumento que nos permite refletir sobre a atualidade, quando o passado e o presente estabelecerem um diálogo constantemente em aberto. Assim, «*Far from remaining prisoners of the past, we must put it to the service of the present, just as memory – and forgetting – should be used in the service of justice.*»¹⁷⁷

¹⁷⁴ Pierre Nora, *Ibidem*, p. 615.

¹⁷⁵ Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004, p. 58.

¹⁷⁶ Tzvetan Todorov, "The Uses and Abuses of Memory" in Howard Marchitello (ed.), *What Happens to History: The Renewal of Ethics in Contemporary Thought*, New York & London: Routledge, 2001, pp. 12-13.

¹⁷⁷ Tzvetan Todorov, *Ibidem*, p. 22.

O que estará aqui em causa será precisamente a forma como se relaciona os vários tempos. Segundo Nora foi precisamente perante a rutura de um equilíbrio causada pelo desaparecimento da perceção linear do tempo em que o passado, o presente e o futuro se foram atomizando, que se revelou necessária a criação de novas formas de relacionamento com o passado e que globalmente surgiu uma obsessão e preocupação dominante com a memória. Contudo, como refere Andreas Huyssen:

*«The paradox is that memory discourses themselves partake in the detemporalizing processes that characterize a culture of consumption and obsolescence. Memory as re-presentation, as making present, is always in danger of collapsing the constitutive tension between past and present, especially when the imagined past is sucked into the timeless present of the all-pervasive virtual space of consumer culture.»*¹⁷⁸

Assim, numa cultura de amnésia, marcada por um presente contínuo e pela saturação dos *media*, que moldam a memória pública na sua estrutura e forma, torna-se cada vez mais pertinente questionar criticamente as celebrações da memória e os modos de representação do passado. Pois estes, ao mesmo tempo que procuram assinalar e comemorar determinada data ou acontecimento, rapidamente podem incorrer na espetacular e acelerada circulação de informação e de imagens, própria da sociedade de consumo e da «*sociedade do espetáculo*», onde a relação social entre as pessoas é mediada precisamente pelas imagens¹⁷⁹.

De facto, o problema da memória será um problema de representação. Consideramos que assim é por haver sempre algo que medeia a nossa relação com o passado, ao qual poderemos aceder apenas através de fragmentos. Será no conjunto desses fragmentos que se formarão as imagens desse passado. Um passado que já não é aquilo que foi, mas sim aquilo como o representamos, como o re-apresentamos, mediante as perspetivas do presente e as suas transformações.

Assim, as imagens e os *media*, para além de marcarem a vivência quotidiana do presente, enquanto fragmentos que participam desse processo de representação do

¹⁷⁸ Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, California: Stanford University Press, 2003, p. 10.

¹⁷⁹ Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Antígona, 2012.

passado, terão também um papel preponderante na formação do imaginário político e da memória pública de uma época, bem como nas formas que esta assume na atualidade.

Através de uma estratégia estética que se designara por "*realismo mediático*", nos trabalhos que apresenta no projeto *Quartel*, que têm como mote a questão "*O 25 de Abril existiu?*", Paulo Mendes cita e apropria-se da linguagem visual que marcou o período revolucionário e, articulando-a com os media que marcam ainda hoje a nossa vivência das cidades, procura provocar uma reflexão sobre o cumprimento dos ideais revolucionários.

O "*realismo mediático*" era defendido pelo artista já desde o início da década de 1990, aquando da sua primeira exposição individual, "*Sabotagem*", que decorreu entre 6 de Maio e 3 de Junho de 1992, na Galeria Zero.

No texto então distribuído, Paulo Mendes, defendendo a necessidade de reforçar o empenhamento social da arte, fazia a apologia do "*realismo mediático*", no qual:

«O espaço de consumo urbano do homem comum, deve agora coincidir com o espaço de pesquisa de materiais do artista contemporâneo; ao adoptar servir-se de elementos presentes na economia capitalista, o artista integra-se organicamente no funcionamento do sistema e faz a demonstração da exploração comercial da arte, usando os mesmos métodos de sedução do mercado de consumo»

Dessa forma,

«O Leque potencial de materiais a utilizar, é assim extensivo a toda uma sociedade consumista e telemediática, podendo-se aqui introduzir a ideia de arbitrariedade, no sentido globalizante, no sentido em que qualquer material/elementos tem à partida potencialidades que possibilitarão o seu uso, a sua apropriação; desses materiais a usar deverá igualmente ser retirada toda a possível carga poética, reforçando-se sim o aspecto da eficácia. Pelo processo da citação/apropriação verifica-se a negação do original e uma nova utilização do ready-made, funcionando aqui como demonstração de uma determinada

*realidade social/mediática objectiva, pretendendo que dela o Homem tome consciência e aja no sentido da mudança.»*¹⁸⁰

Paulo Mendes defendia então a incorporação da realidade mediática no processo artístico, incluindo materiais e métodos que dele estariam afastados. Num modelo aberto, não formalista, numa dissolução da noção de autoria, defendia um processo de descodificação e recodificação das imagens já em circulação, viessem estas da própria história da arte, dos *media*, do cinema, da televisão ou da publicidade, sem qualquer distinção hierárquica a informar essa citação ou apropriação. Finalizava defendendo o comprometimento do objeto artístico com o campo social e político, com a realidade social concreta: «*A arte deve pois agir como testemunha reflexiva, crítica, interventiva em relação à realidade, funcionando no seu âmbito tecnológico e mediático.*»¹⁸¹.

O termo "*realismo mediático*", que sintetizava então a defesa de uma abordagem realista atenta aos fenómenos sociais e políticos e às estratégias mediáticas do presente, foi primeiro utilizado no contexto português pelo artista e crítico de arte António Cerveira Pinto (n. 1952) no texto *A Imagem Armadilhada*, presente no catálogo da importante exposição *Imagens para os Anos 90* (1993)¹⁸². Aí, defendia a necessidade de demarcação de uma bipolaridade estética, frisando as diferenças que separavam os artistas que viam a «*sua actividade como uma simples carreira comercial, insensível à realidade que os circunda (...)*», que «*em vez de se revoltar contra a miséria cultural deste país, sonha com favores invisíveis e futuros de papel, disposta a acocorar-se diante da paisagem burocrática que alastra como nódoa gordurosa*», daqueles cuja prática artística denotava «*as referências oriundas da arte Pop, do minimalismo, do conceptualismo e mais recentemente daquilo a que poderemos chamar realismo mediático (ou seja, uma atitude*

¹⁸⁰ Paulo Mendes, *Paulo Mendes: The Best of... Vogue*, Porto: mimesis, 2002, p. 5.

¹⁸¹ Paulo Mendes, "Sabotagem" in Paulo Mendes, *Ibidem*, p. 8.

¹⁸² Miguel Von Hafe Pérez (coord.), *Imagens para os Anos 90*, Porto: Fundação de Serralves, 1993. *Imagens para os Anos 90* esteve patente na Fundação de Serralves, no Porto, entre 26 de Julho e 26 de Setembro de 1993, no Centro de Exposições e Conferências do Alto Tâmega, em Chaves, entre 19 de Outubro e 19 de Novembro de 1993, e na Culturgest, em Lisboa, entre 6 de Dezembro de 1993 e 30 de Janeiro de 1994. Nela participaram, para além de Paulo Mendes, que aí apresentou as instalações *A Escolha do Crítico* e *A Ninhada*, os artistas André Gomes, André Magalhães, António Olaio, Baltazar Torres, Carlos Vidal, Catarina Baleiras, Daniel Blaufuks, Fernando Brito, Fernando José Pereira, Joana Rosa, João Louro, João Tabarra, Luís Palma, Manuel Valente Alves, Miguel Ângelo Rocha, Miguel Palma, Nuno Santiago, João Paulo Feliciano, Pedro Andrade, Pedro Sousa Vieira, Rui Serra e Sebastião Resende.

estética realista cujo referente dominante é o espaço virtual dos media e o próprio espaço cibernético) (...)»¹⁸³.

Em 1992, no texto (*Manifesto*) *Para uma Arte Refundada*, também o artista e crítico de arte Carlos Vidal (n. 1964) rejeitava a «(...) *arte conformista e banalmente lírica dos idos anos 80: arte de tensão exclusivamente individualista*», em prol de uma arte de cariz crítico, social e político, com intervenções públicas não destinadas aos espaços galerísticos, defendendo que esta «*deveria integrar-se na indústria cultural de massas*». Segundo Vidal, «(...) *numa palavra, a arte faz parte da vida quotidiana e a ela – a nós – se dirige – daí que tenha de usar os seus (nossos) “instrumentos”. (...) hoje só existe uma arte – ela é mediática e mediatizada (...) ligada a uma forma de radicalismo político para o seu tempo – a democracia.*»¹⁸⁴.

Dois anos mais tarde, consolidando os conteúdos programáticos da sua reflexão, um grupo informal de artistas, do qual fazia parte Paulo Mendes, juntamente com Fernando Brito, João Louro, Miguel Palma, João Tabarra e Carlos Vidal, elaboravam o manifesto *Golpe de Estado: Documento para um realismo activo*. Neste, que foi apresentado pela primeira vez em Março de 1994¹⁸⁵, assumiam uma prática artística de cariz interventivo, uma estética realista, a interatividade disciplinar, e a utilização dos meios de comunicação. Tendo como referência o pensamento do filósofo e cineasta Guy Debord (1931-1994), e seguindo a sua terminologia, assumiam a utilização dos «canais

¹⁸³ António Cerveira Pinto, "A Imagem Armadilhada" in Miguel Von Hafe Pérez (coord.), *Imagens para os Anos 90*, Porto: Fundação de Serralves, 1993, pp. 15-17. De facto, *Imagens para os Anos 90*, «*sendo uma exposição de afirmação geracional, integrava nomes consolidados e um grupo de artistas que cultivava a clivagem com o formalismo e com a concepção da autonomia do objecto artístico, propondo um entendimento da arte como espaço de intervenção*», institucionalizava uma discussão que durante a década de noventa marcou o panorama crítico, galerístico e artístico nacional, tendo inclusive gerado uma acesa discussão entre críticos que se alinhavam com uma posição estética associada ao neo-expressionismo e a um pós-modernismo oficial, institucional, e críticos e artistas que se alinhavam com um pós-modernismo resistente e emancipado, contra-institucional, interessado no domínio público, político, da arte e na visibilidade do espaço mediático. Dessa discussão, e insurgindo-se radicalmente contra as críticas negativas à exposição, um grupo informal de artistas, composto por Paulo Mendes, Carlos Vidal, João Louro, Rui Serra, João Tabarra, Miguel Palma, Fernando Brito e João Paulo Feliciano, assinavam a 22 de Setembro de 1993 o artigo de opinião "Oito Novos Fora". Sobre esta discussão ver: Sandra Vieira Jürgens, "Querela entre os anos oitenta e os anos noventa" in *Instalações Provisórias: Independência, autonomia, alternativa e informalidade: Artistas e exposições em Portugal no século XX*, Lisboa: Documenta, 2016, pp. 349 -363. Para um estudo que enquadra a "arte outra" dos "novos artistas" do contexto artístico português da década de 90 numa reflexão sobre a "razão modernista" e o pós-modernismo ver: Bernardo Pinto de Almeida, *Transição: Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos: a nova paisagem artística no final do século XX*, Lisboa: Assírio&Alvim, 2002.

¹⁸⁴ Carlos Vidal, "(Manifesto) Para uma Arte refundada" in *Colóquio Artes*, nº 95, Dezembro 1992, p. 45.

¹⁸⁵ Este manifesto foi apresentado num primeiro momento no *Encontro da Cultura Contemporânea e das Causas*, em Março de 1994, no Teatro Gil Vicente, em Cascais, e mais tarde publicado no catálogo da exposição *Espectáculo, Disseminação, Deriva, Exílio: Um projecto em torno de Guy Debord*, Beja: Metalúrgica Alentejana, 1995, pp. 73-87.

do espectáculo e da representação, para melhor os desconstruir e expor (...)»¹⁸⁶. Assim, defendiam:

«Como canais de circulação dos conteúdos deveremos hoje considerar as instituições de massa, os meios de comunicação públicos, outdoors de publicidade, meios de transporte, televisão, etc. (...) defendemos a necessidade de superação da apreensão mercantil da obra de arte, bem como do espaço passivo de consumo museológico, para partir para a decomposição e transformação do espaço público, que nos foi legado pela tradição burguesa – ou seja para a edificação de uma “arte pública”»¹⁸⁷.

Consciente da forma como a produção e receção dos *media* se integram num plano mais vasto de domínio ideológico que se vai imiscuindo nos discursos presentes na cidade, do poder da imagem para a comunicação e legitimação da autoridade, e do “assalto” do poder político dominante à memória da revolução, Paulo Mendes procurava, através dos trabalhos que apresentou no projeto *Quartel*, provocar uma reflexão crítica sobre o tipo de democracia que sobreveio da Primavera de Abril e sobre a forma como as comemorações acríticas do 25 de Abril, em vez de reatualizarem os valores da revolução, poderem acabar por cristalizá-los.

Para incitar a uma reflexão sobre o presente nacional, Paulo Mendes entendia que a memória e o arquivo deveriam assumir um papel essencial. De tal forma que o “par” *Arquivo Memória* iniciava o título de todos os trabalhos que perfaziam o projeto *O 25 de Abril existiu?*, distinguindo-se entre si pela palavra que se lhes seguia: *Arquivo Memória. Figuras*; *Arquivo Memória. Cinema*; *Arquivo Memória. Graffiti*; *Arquivo Memória. Iconografia*; e *Arquivo Memória. Publicidade*.

2.1. Iconografias do Passado: O Visualismo Político Revolucionário e a ativação da memória

Ocupando o espaço público e resgatando a linguagem visual e as estratégias de comunicação que em muito marcaram a vivência do período revolucionário (como veremos a seguir), as obras que Paulo Mendes apresentou no projeto *Quartel* encetavam

¹⁸⁶ "Golpe de Estado: Documento para um realismo activo" in *Espectáculo, Disseminação, Deriva, Exílio: Um projecto em torno de Guy Debord*, Beja: Metalúrgica Alentejana, 1995, p. 83

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 84.

igualmente uma reflexão sobre a essência da esfera pública e os vários modos de comunicação que operam nas cidades.

No seu livro referencial *A Condição Humana* (1958), Hannah Arendt explora o conceito de Esfera Pública partido de uma reflexão sobre a *polis*, sobre as cidades-estado da Antiguidade. Segundo a autora, a esfera pública, tendo como essência a liberdade, é o espaço onde se exerce a política, numa partilha de pluralidade de perspetivas, que possibilita uma perceção alargada do mundo e da realidade. É o lugar do exercício da individualidade dos cidadãos, num estatuto de igualdade em termos de oportunidade de participação política. Onde alcançam o reconhecimento das suas palavras e ações, exercendo a sua capacidade de iniciativa e de modificação do mundo. Este é o espaço da aparição, onde os cidadãos podem agir, observar, e ser observados: «*Para nós, a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade. (...) A presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos.*»¹⁸⁸.

Desta forma, Arendt coloca no centro da ação da esfera pública a visão, sugerindo precisamente que se identifique o espaço público com a esfera da aparência, da visualidade: «*A rigor, a polis não é a cidade-estado em sua localização física; (...) Trata-se do espaço da aparência, no mais amplo sentido da palavra, ou seja, o espaço no qual eu apareço para os outros e os outros a mim (...)*»¹⁸⁹.

A forma como os cidadãos apareciam, dando-se à visibilidade e à partilha, passava muito pela inscrição e escrita na pedra, nas paredes e muros da *polis*.

Como refere o filósofo italiano Emanuele Coccia, em *O Bem nas Coisas: A Publicidade como Discurso Moral* (2016), a comunicação epigráfica existiu desde sempre na cidade¹⁹⁰. Graças à epigrafia, sabe-se hoje que na Antiguidade clássica os imperadores e os governantes sempre conceberam a pedra como o *medium* que assegurava as comunicações. A pedra, a parede, assumia-se como o «*medium de uma*

¹⁸⁸ Hannah Arendt, *A Condição Humana*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 60.

¹⁸⁹ Hannah Arendt, *Ibidem*, p. 211.

¹⁹⁰ Neste livro Emanuele Coccia procura demonstrar como a publicidade, algo que se considera absolutamente moderno, se inscreve na verdade na antiga tradição da escrita da «*moral sobre a pedra*», que desde sempre marcou e estruturou a cidade e a forma como a experienciamos. Nessa transformação substituíram-se «*as divindades que nunca existiram, os seres alados, as batalhas ou, mais precisamente, os massacres celebrados em nome da glória de civilizações desaparecidas por representações de mercadorias de todo o género (...)*». *O Bem nas Coisas: A Publicidade como Discurso Moral*, Lisboa: Fundação Carmona e Costa: Documenta, 2016, p. 35.

estratégia global de comunicação, o que permitia ao próprio Estado pensar-se de outro modo e aos cidadãos conceberem, conhecerem e verem a “coisa pública”»¹⁹¹. Era através dos muros «(...) que cada cidadão aprendia os saberes políticos partilhados, as regras públicas, os valores cívicos universalmente reconhecidos, a axiologia da polis. Nesse espaço, formava-se o olhar moral e político comum.»¹⁹².

Para além das inscrições formais em pedra, que eram na sua maioria preparadas e pensadas previamente, encontravam-se ainda na Antiguidade Clássica grandes e coloridas mensagens pintadas nas paredes, as *dipinti*, que tanto davam informação sobre campanhas políticas e eleitorais como publicitavam alugueres, promoções e jogos de gladiadores, e os *graffiti*, que eram inscritos e gravados no gesso que cobria os edifícios por quem tivesse um objeto pontiagudo e uma vontade de se expressar. Eram meios de comunicação espontânea e individual, que tanto expressavam desejos, insultos, notas de amor e desejo ou citações de poetas, e que podiam ser criados por qualquer pessoa¹⁹³.

Compreende-se assim como as paredes e os muros eram essenciais para a vida na polis. Era aí que as palavras e as imagens dos que aí viviam se davam à visibilidade e à partilha. Era nas paredes que as comunidades projetavam e traçavam os contornos dos seus próprios retratos, onde o que a sociedade pensava e produzia, aquilo que era comum, se dava a ver e se comunicava, falando de si mesmo. Como refere Emanuele Coccia,

«Sobre a pedra, o homem aprendeu, subitamente, a desenhar, a representar a realidade, a partilhar com os outros os seus fantasmas e sonhos. Os muros não se limitam a definir no espaço os limites dos lugares: encarnam a memória e a auto-consciência destes. Eles representam ainda hoje o espaço público por excelência (...)»¹⁹⁴

¹⁹¹ Emanuele Coccia, *Ibidem*, p. 33-34.

¹⁹² Emanuele Coccia, *Ibidem*, p. 34. A comunicação epigráfica pública, a escrita na pedra, dizia respeito sobretudo a três campos: à esfera política, relativa ao estado, aos seus homens, às suas vitórias e à sua história; à esfera religiosa, com a representação dos deuses; e à esfera funerária, onde se fazia o culto dos mortos.

¹⁹³ Cf. Rex. E. Wallace, *An Introduction to Wall Inscriptions from Pompeii and Herculaneum*, Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, 2005; Rebecca R. Benefiel, "Urban and Suburban Attitudes to Writing on Walls? Pompeii and Environs" in AA.VV., *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages*, Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 353-373. Ver também *The Ancient Graffiti Project*, um recurso digital online, sob direção de Rebecca R. Benefiel, professora na Washington and Lee University e vice-presidente da *American Society of Greek and Latin Epigraphy*, onde se encontra uma recolha de vários graffiti do início do Império Romano, particularmente de Pompeia e Ercolano, permitindo explorá-los e percebê-los em contexto. [Em linha] [Consult. 12-06-2019] <URL: <http://ancientgraffiti.org/Graffiti/>>.

¹⁹⁴ Emanuele Coccia, *Ibidem*, p. 30.

Assim, as paredes e os muros, para além de serem, desde sempre, o elemento natural de que são feitas as cidades, constituem também o seu alfabeto e a sua voz, o órgão principal que lhes permite comunicar. Estes transformam a experiência da cidade, não só fisicamente, através da sua função, da delimitação espacial daquilo que é permitido ou não fazer, por onde nos podemos ou não mover, mas também pelo que acolhem, pelo que na sua pele se inscreve, pelas imagens e símbolos expressivos que nelas vemos, pelas palavras que nelas lemos. De facto, é através das paredes que se estabelece nas cidades uma comunicação incessante, contínua, sobre as coisas da vida quotidiana.

Na contemporaneidade os meios de comunicação públicos, os cartazes e *outdoors* publicitários próprios da sociedade consumista, de que os artistas que defendiam o "realismo mediático" se apropriam, são precisamente herdeiros dessa tradição.

Por outro lado, não será de estranhar que no contexto do processo revolucionário português do pós-25 de Abril, um período marcado pela sucessão vertiginosa de transformações radicais de natureza social, política e económica na sociedade portuguesa, as paredes e os muros fossem imediatamente ocupados por uma infinidade de mensagens dos mais variados tipos, assumindo o protagonismo enquanto meios de disseminação dos discursos políticos.

Com a revolução de Abril, Portugal, que durante quase meio-século viu a sua liberdade limitada, via no restabelecimento das liberdades de expressão e associação a oportunidade para a transformação dos modos de materializar as subjetividades individuais e coletivas. A liberdade conquistada permitia uma autodeterminação discursiva e como tal assistiu-se à emergência de um ritmo de produção de mensagens transmitidas e recebidas no espaço público, na sua maioria oral e visualmente, através de uma série de canais e meios. Visualmente, do fenómeno a que o poeta e artista plástico E. M. de Melo e Castro designou como «*visualismo político*»¹⁹⁵, participavam dísticos, selos, autocolantes, bandeiras e estandartes usados nas manifestações, pinturas coletivas em muros e paredes, realizadas tanto por artistas plásticos, como por pintores amadores ligados a partidos políticos, pichagens e inscrições de mensagens «*anarquistas, protoanarquistas e surrealizantes*»¹⁹⁶, e intervenções gráficas sobre sinais de trânsito,

¹⁹⁵ E. M. de Melo e Castro, "Pode-se Escrever com Isto" in *Colóquio. Artes*, S. 2, a. 19, n. 32 (Abr. 1977), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, p. 49.

¹⁹⁶ E. M. de Melo e Castro, *Ibidem*, p. 49.

utilizando-os como suporte ou aproveitando e desviando o seu significado convencionalmente conhecido.

Para além de resultar de uma necessidade de afirmação individual, este fervor pela inscrição, pelo *visualismo político*, assumia-se principalmente enquanto manifestação coletiva de uma vontade de ímpeto comunicativo e identitário. Portugal tornava-se assim «num enorme Poema visual, que todos os dias, durante dois anos, se transformou, porque todos podiam escrever e escreviam; porque todos sabiam ler e liam»¹⁹⁷. As ruas, as estradas, as paredes, os monumentos e o mobiliário urbano transformavam-se então no suporte das mais variadas e distintas mensagens políticas.

Se durante a ditadura a consciência política da clandestinidade, o inconformismo e a vontade de liberdade se manifestavam através da escrita de palavras de ordem críticas e antifascistas nas paredes e nos muros «pela calada da noite»¹⁹⁸, com o 25 de Abril, a firmeza revolucionária redescobria as «paredes em liberdade»¹⁹⁹, o uso livre, político, do espaço público. Como descrevia E. M. de Melo e Castro, «A energia contida sob a opressão explodiu subitamente e o País, nas estradas, nas cidades, nas aldeias, ficou repleto de inscrições quase de um dia para o outro»²⁰⁰.

A liberdade, «condição indispensável para o exercício da escrita»²⁰¹, permitia assim a «explosão de visualismo»²⁰². As imagens, aliadas a uma linguagem gráfica, assumiam um papel crucial na vivência do período revolucionário, invadindo o espaço público e o quotidiano português. Permitia-se dessa forma a produção, disseminação e fruição de uma extrema diversidade de discursos e pluralidade de pensamentos.

Marcado pela renovação da estrutura e da forma de funcionamento do campo político e por um ambiente de forte competitividade entre as várias instituições sociais e políticas, foi neste período que as mesmas, visando afirmar as suas singularidades ideológicas e reivindicar uma base de representatividade, experimentaram várias estratégias de sedimentação de uma imagem identitária. Estes precisavam de se dar a conhecer, de publicitar a sua existência, o seu estatuto e objetivos. Assim, para além dos suportes já mencionados, destacavam-se particularmente os cartazes dos partidos

¹⁹⁷ E. M. de Melo e Castro, *Ibidem*, p. 50.

¹⁹⁸ José Marques, *As Paredes em Liberdade*, Lisboa: Lobo Mau, 1974.

¹⁹⁹ José Marques, *Ibidem*.

²⁰⁰ E. M. de Melo e Castro, *Ibidem*, pp. 49-50.

²⁰¹ E. M. de Melo e Castro, *Ibidem*, p. 49.

²⁰² E. M. de Melo e Castro, *Ibidem*, p. 49.

políticos, que assumiam um papel preponderante nesse discurso de legitimação e afirmação ideológica²⁰³.

O cartaz assumia-se como um dos principais meios de disseminação discursiva. Colados pelas paredes das cidades formavam efeitos murais. Uma visualidade maciça da pluralidade política. Este concretizava essencialmente duas funções. Através de um processo de repetição de máximas ideológicas, de palavras de ordem, e de uma iconografia distinta, lembrar as mensagens e os discursos veiculados por outros meios de comunicação, e, em função da sua natureza enquanto meio de comunicação em massa, transmitir e disseminar maciçamente as mensagens a toda a sociedade civil. A sua maleabilidade permitia que fosse fixado nos mais variados locais e, podendo ser impresso em diferentes tamanhos, materiais e formatos, conseguia atingir um carácter omnipresente no espaço público. Impunha a sua presença e transmitia eficazmente a sua mensagem.

Nos cartazes verificava-se a existência de formas particulares de representar determinada ideologia política ou determinado discurso político-partidário, que compunham um sistema de representação e expressão. Estas conjugavam uma multiplicidade de elementos discursivos e iconográficos que estavam institucionalmente e convencionalmente regularizados e determinados. Desde gestos a objetos, a símbolos, a motivos gráficos e cores. O seu contexto, conjugação e composição determinavam o seu significado. Neste contexto político, cultural e social particular tornava-se pertinente a preferência de determinadas cores em detrimento de outras, e a sua estruturação consoante o sistema que se considerava então coerente. Desse modo, a cor permitia destacar a singularidade institucional dos partidos.

Assim, a linguagem gráfica e cromática devia inscrever-se no «*inconsciente óptico*»²⁰⁴, na memória daqueles que por eles passavam e que para eles olhavam, para que, mais tarde, àquela combinação de formas ou combinação de cores se associasse imediatamente determinada instituição político-partidária ou ideologia política.

É precisamente dessa memória que Paulo Mendes se apropria, aproveitando o poder evocativo das imagens. Se as imagens assumiam um papel primordial na formação

²⁰³ Cf. Eduardo J. M. Camilo, *O Cartaz Partidário em Portugal (1974-1975)*, Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2004.

²⁰⁴ Walter Benjamin, "Pequena História da Fotografia" in *A Modernidade*, Porto: Assírio & Alvim, p. 246.

da imaginação política e da utopia revolucionária, elas assumem igualmente um papel essencial na criação do imaginário e da memória desse período histórico. Esta reflexão tornar-se-á particularmente pertinente quando entramos no domínio da *pós-memória*²⁰⁵, as memórias herdadas, criadas precisamente através dos modos de representação do passado, das histórias, das imagens, e das experiências que foram transmitidas por aqueles que de facto viveram os acontecimentos.

Inscrevendo o seu trabalho na tradição dos *graffiti* da antiguidade clássica – que se estendem até à atualidade –, a escrita nas paredes e nos muros, nos discursos visuais da cidade, nos espaços desde sempre privilegiados para a discussão política, em *Arquivo Memória. Graffiti*, Paulo Mendes escreveu por vários locais da cidade do Porto a questão que servia de mote aos trabalhos que apresentou no *Quartel: O 25 de Abril Existiu?* (Fig. 42).

Este *graffiti* aliava-se a dois outros trabalhos, *Arquivo Memória. Publicidade e Arquivo Memória. Figuras*, através dos quais o artista integrava organicamente no funcionamento da cidade, sem qualquer vestígio de marca autoral, a sua provocação sobre a memória do passado revolucionário. A cidade era aí acionada enquanto verdadeiro espaço público, político.

Se no pós-25 de Abril se atribuíra determinada linguagem gráfica e cromática a determinada ideologia ou instituição político-partidária, como aliás ainda hoje ocorre, nos dois últimos trabalhos que referi, a citação que Paulo Mendes faz a esse "*visualismo político*" que marcou a vivência das cidades portuguesas durante o período revolucionário era particularmente explícita, nomeadamente através da apropriação da combinação cromática do amarelo e do vermelho, que caracterizava especialmente os partidos de esquerda, como o PCP (Partido Comunista Português) ou o MRPP (Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado).

O comité gráfico do projeto *Quartel* era composto por Paulo Seabra e por Paulo Mendes. Em *Arquivo Memória. Publicidade*, o cartaz de divulgação do projeto, via-se uma fotografia de três militares, armados, em frente a uma parede onde se podia ler *Banco Espírito Santo e Comercial de Lisboa* (BESCL) (Fig. 43). A seleção desta fotografia pode alinhar-se com uma crítica ao capitalismo e ao neoliberalismo no qual a democracia

²⁰⁵ Marianne Hirsch, "The Generation of Postmemory" in *Poetics Today*, Spring 2008, pp. 103-128.

portuguesa teria submergido após o período revolucionário²⁰⁶. A enquadrar a fotografia via-se um vibrante fundo amarelo que era por sua vez emoldurado por linhas vermelhas. No topo apresentava-se o projeto *Quartel*, informando que dele fariam parte *instalações, happenings, performances, sessões de esclarecimento, comícios*. Em baixo podiam ver-se os nomes de todos os participantes, e ainda o logótipo do INATEL (Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres), entidade que organizava e patrocinava o projeto.

Arquivo Memória. Figuras consistia na colagem de autocolantes por vários locais da cidade, bem como a sua distribuição em mão. Esses autocolantes seguiam a linguagem gráfica do cartaz. Neles, sobre o fundo amarelo e vermelho, viam-se os rostos de várias figuras que marcaram tanto o Estado Novo como o período revolucionário: Mário Soares, Álvaro Cunhal, Marcelo Caetano, António Oliveira Salazar, os generais António de Spínola e Francisco Costa Gomes, os capitães Otelo Saraiva de Carvalho, Vasco Lourenço, Ernesto Melo Antunes e António Alva Rosa Coutinho, o embaixador norte-americano Frank Carlucci²⁰⁷, entre outros (Fig. 44).

Apropriando-se da linguagem gráfica da revolução, Mendes aproveitava e desviava o seu significado convencionalmente conhecido. A manipulação gráfica das fotografias originais descontextualizava-as, impedindo-nos de perceber onde foram capturadas, em que contexto e com que propósito. Ao mesmo tempo que eram descontextualizadas, as fotografias eram também niveladas pelo fundo que as suportava. Numa inversão do que se via no cartaz, aqui os retratos daquelas figuras de distintos tempos, contextos e ideologias políticas eram uniformizados por um fundo vermelho enquadrado pelo amarelo.

Neste novo contexto, todas aquelas pessoas, transformadas numa espécie de “cromos” de coleção, acabavam por ser niveladas, tinham o mesmo destino na passagem do tempo, diluindo-se na memória. Esta ideia era sublinhada pela questão que legendava

²⁰⁶ Importa aqui sublinhar que, segundo a investigação jornalística de Miguel Carvalho, o BESCL (antecessor do Banco Espírito Santo, agora Novo Banco) era uma das entidades que financiava o Partido Popular Democrático (PPD), o Partido do Centro Democrático Social (CDS), o Partido Liberal e o Partido do Progresso. Miguel Carvalho, *Quando Portugal Ardeu: Histórias e segredos da violência política no pós-25 de Abril*, Alfragide: Oficina do Livro, 2017, pp. 24-25.

²⁰⁷ Embaixador norte-americano em Portugal entre 9 de Dezembro de 1974 e 5 de Fevereiro de 1978, que teve um papel preponderante para o desfecho do processo revolucionário. Sobre o papel dos Estados Unidos na transição democrática em Portugal ver: Tiago Moreira de Sá, *Os Estados Unidos da América e a Democracia Portuguesa: As relações luso-americanas na transição para a democracia em Portugal (1974-1976)*, Tese de Doutoramento em História Moderna e Contemporânea, ISCTE, 2007.

os retratos: "*O 25 de Abril existiu?*", como se todas aquelas personagens fizessem parte de uma longínqua ficção.

Espalhados pela cidade, que se entendia desta forma como um espaço de trânsito, tanto o cartaz da exposição como os autocolantes «(...) *resultavam como estranha inquietação sobre um tempo distante e quase esquecido.*»²⁰⁸. Ao mesmo tempo que interpelavam os transeuntes, voltando a inscrever na percepção quotidiana da cidade a imagética que marcou aquele período histórico particular, questionavam paradoxalmente a sua existência e concretização.

Tanto *Arquivo Memória. Publicidade* como *Arquivo Memória. Figuras*, na sua distribuição por vários locais da cidade, mesclavam-se com as mais variadas fórmulas publicitárias urbanas, com a panóplia de estruturas e dispositivos publicitários, com as formas e dimensões mais variadas dos cartazes e *outdoors*, que eram então, e continuam a ser, um traço característico das cidades (Fig. 45). Paulo Mendes apropriava-se assim dos meios utilizados pela publicidade, «(...) *o principal dialecto falado hoje pelas pedras*»²⁰⁹, o lugar onde o «*cidadão encontra a mercadoria no lugar político em que a cidade enunciava e representava o seu próprio ethos*»²¹⁰, para através deles provocar um exercício de memória produtiva, inscrito assim nas paredes e nos muros da cidade, o lugar político por excelência, onde a reflexão crítica se dá a ver e se dá à partilha.

Simultaneamente, o artista remete estes trabalhos ao mesmo destino que os anúncios e os símbolos da indústria de massas que marcam e retratam «*o espírito de uma época*»²¹¹. No seu perecimento participam no constante acumular e na incessante substituição de imagens que a passagem do tempo, o ímpeto de mudança e a transformação dos objetivos e desejos da sociedade implicam. De facto, tudo o que se vai acumulando nas paredes e nos muros da cidade, os palimpsestos que se vão criando, funcionam como um arquivo a céu aberto a partir do qual se forma um retrato da sociedade que habita a cidade, que, inscrevendo a sua presença, a vive como um verdadeiro espaço público, político.

²⁰⁸ David Santos, *A Reinvenção do Real: Curadoria e Arte Contemporânea no Museu do Neo-Realismo*, Lisboa: Documenta, 2014, p. 88.

²⁰⁹ Emanuele Coccia, *Ibidem*, p. 50.

²¹⁰ Emanuele Coccia, *Ibidem*, p. 37.

²¹¹ Emanuele Coccia, *Ibidem*, p. 49.

Neste sentido, se aquilo que se vê e se dá a ver no espaço público se assume como essencial para a forma como se configura a realidade e a nossa condição enquanto seres políticos, a partir do momento em que o passado desaparece das paredes e dos muros da cidade ele estará mais perto de desaparecer do retrato que as sociedades e as comunidades fazem de si mesmas.

2.2. Arquivo Memória. Iconografia/Cinema: a memória nos espaços da mercadoria

Como referi anteriormente, o projeto *Quartel: Arte, Trabalho, Revolução* teve o apoio do INATEL, organismo democrático que sucedeu à FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho), estrutura criada pelo Estado Novo.

Em *Arquivo Memória. Iconografia*, Paulo Mendes resgata três fotografias dos arquivos da instituição, remetendo-nos para a sua história.

A *Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho* (FNAT), criada a 13 de Junho de 1935 pela iniciativa do núcleo do sindicalismo corporativo, parte dele de origem nacional-socialista²¹², seguindo a linha do *Movimento Internacional Alegria e Trabalho*²¹³, visava a criação de infraestruturas estatais destinadas às atividades culturais, desportivas e recreativas dos elementos das organizações corporativistas, os Sindicatos Nacionais e as Casas do Povo, instruindo e direcionando a vida lúdica dos trabalhadores e das suas famílias²¹⁴.

Tendo por fim «*aproveitar o tempo livre dos trabalhadores portugueses de forma a assegurar-lhes o maior desenvolvimento físico e a elevação do seu nível intelectual e moral*»²¹⁵, a FNAT pretendia organizar colónias de férias, passeios e excursões, organizar

²¹² Fernando Rosas, “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo” in *Análise Social*, vol. XXXV, n.º 157, 2001, p. 1039.

²¹³ O movimento, que marcou os «*regimes de ordem*» europeus, teve origem em Itália, com a criação da *Opera Nazionale Dopolavoro* (1925), sendo seguido pela Alemanha, com a criação da *Kraft durch Freud* (1933). Seguiu-se Portugal, e, posteriormente a Grécia e a Espanha com *Ergatixi Estia* (1937) e *Educación y Descanso* (1940), respetivamente. Estas visavam a implementação institucional e doutrinária de domínio das classes trabalhadoras e incluíam o turismo e o lazer nos projetos sociais.

²¹⁴ Cf. José Carlos Valente, *Para a história dos tempos livres em Portugal: da FNAT à INATEL (1935-2010)*, Lisboa: Colibri, Fundação INATEL, 2010. A 3 de Abril de 1975 passou a denominar-se Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL). A 25 de Junho de 2008 deixou de integrar a administração central do Estado, passando a fundação privada de utilidade pública, a Fundação INATEL.

²¹⁵ Decreto-Lei n.º 25495, Estatutos da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Art. 2.º, *Diário do Governo*, série I, n.º 134, 13 de Junho de 1935, p. 858.

festas e demonstrações desportivas e cursos de ginástica e de educação física, organizar «conferências, horas de música e de teatro, sessões de cinema educativo e palestras radiofónicas diárias», promover «visitas de estudo a museus, monumentos e outros locais de interesse histórico, intelectual ou técnico», procurando também «instalar bibliotecas populares» e criar «cursos de cultura profissional ou geral, música e canto coral»²¹⁶, tudo isto sob a alçada do Estado.

No processo de transição para a democracia a FNAT deu lugar, a 3 de Abril de 1975, ao INATEL.

Fazendo investigação nos arquivos desta instituição, Paulo Mendes utilizou em *Arquivo Memória. Iconografia* fotografias que representavam momentos que marcaram a história do INATEL e do organismo que o antecedeu.

No que em 1999 era uma loja de despachante, na Praça D. Filipa de Lencastre, o artista colocou três fotografias. Uma delas marca o momento, em 1938, da inauguração de uma das mais conhecidas colónias de férias da FNAT, “*Um Lugar ao Sol*”, na Costa da Caparica. Aí via-se uma série de homens, num momento solene, fazendo a saudação romana adotada por vários regimes ditatoriais, incluindo, entre outros, o alemão, o italiano e o português.

Noutra fotografia podia-se ver um grupo de raparigas, um dos grupos de ginástica da FNAT, apresentando-se na inauguração do Estádio Nacional, a 10 de Junho de 1944. A demonstração de saúde e vitalidade daquelas raparigas seria análoga à vitalidade da nação sob a égide do Estado Novo. Esta fotografia poderá remeter para a «*estetização da política*»²¹⁷ do nacional-socialismo alemão, a fazer lembrar o filme *Olympia* (1938) da realizadora alemã Leni Riefenstahl.

Noutra fotografia podia ver-se um grupo de refugiados timorenses que, na sequência da ocupação japonesa de Timor durante a II Guerra Mundial, a 19 de Fevereiro de 1942, iam para a colónia *Um Lugar ao Sol*, da FNAT. Segundo Paulo Mendes, ao

²¹⁶ Decreto-Lei nº 25495, Estatutos da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Art. 4º, *Diário do Governo*, série I, nº 134, 13 de Junho de 1935, p. 858.

²¹⁷ Walter Benjamin, "A obra de arte na época da possibilidade de reprodução técnica" in *A Modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim, p. 239.

colocar esta fotografia junto das outras duas, ia buscar também «o lado positivo da história»²¹⁸ da instituição (Figs. 46-49).

Para além de nos remeter para as estruturas do Estado Novo, Paulo Mendes, resgatando uma fotografia de 1942, utilizava a memória do passado histórico da instituição e do país para a relacionar com um dos debates do presente, sublinhando a importância e urgência de se discutir publicamente, em 1999, sobre a grave situação política em Timor-Leste. Esta não era a primeira vez que a questão de Timor entrava num dos seus trabalhos. Em 1996 já o tinha feito, com a instalação *Timôr Loro Sa'e – Enterrados Vivos – Trabalho em Progresso*.

Durante a década de noventa dava-se uma mudança de paradigma no tratamento da questão de Timor-Leste²¹⁹ pela comunidade internacional, voltando o assunto a estar no centro da discussão pública também em Portugal. Essa mudança de paradigma foi impulsionada, sobretudo, pelo massacre no cemitério de Santa Cruz, a 12 de Novembro de 1991. Este não era o primeiro nem, provavelmente, o mais violento ataque em Timor; porém, graças à presença de jornalistas estrangeiros, tinha sido filmado, permitindo que as imagens do violento e brutal ataque - que resultou na perseguição e no assassinato de

²¹⁸ Paulo Mendes, "A performance como cartografia de um território crítico". [Em linha] [Consult. 07-10-2018] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zJAXmHdDqgc&t=5623s>> (1'05"55" – 1'06"07").

²¹⁹ A revolução de 25 de Abril de 1974 em Portugal colocava na agenda timorense a questão da autodeterminação e da libertação nacional. As negociações da descolonização seriam, no entanto, abruptamente interrompidas pela violenta invasão de Timor-Leste pelas tropas indonésias a 7 de Dezembro de 1974. Nessa sequência, sedimentavam-se em Timor principalmente três posições relativamente ao futuro do território, representadas principalmente por três partidos: a FRETILIN (Frente Revolucionária de Timor-Leste Independente), que defendia a independência, a UDT (União Democrática Timorense), que defendia a continuação da ligação a Portugal pelo menos durante mais uns anos, e a APODETI (Associação Popular Democrática Timorense), que defendia a integração na Indonésia. Os primeiros anos da ocupação indonésia coincidiam com o atribulado processo revolucionário e de normalização e sedimentação da democracia em Portugal, o que resultou na passividade e numa quase inação por parte das autoridades portuguesas. O processo de anexação nunca foi, contudo, aceite por Portugal, que colocou o caso de Timor no Conselho de Segurança das Nações Unidas, que, em 1976, aprova uma Resolução que rejeita a integração e exige a expressão livre do povo timorense pela autodeterminação. Contudo, dada a escassa influência portuguesa nas organizações internacionais, e com a Indonésia a ser apoiada pelas grandes potências ocidentais, a integração começava a ser normalizada. A discussão ia esmorecendo e Timor-Leste ia caindo no esquecimento da opinião pública da comunidade internacional. A defesa do direito de autodeterminação do povo timorense era divulgada e exposta internacionalmente sobretudo pela resistência timorense no estrangeiro e pelos PALOP. Portugal, que até meados da década de 1980 parecia descurar o caso, voltava, a partir daí, a colocar a questão de Timor-Leste na sua agenda, exercendo cada vez mais pressão nas organizações internacionais para que a causa timorense não fosse esquecida. Com a sua adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE), em 1985, Portugal ganhava o poder de veto sobre decisões da Comunidade, o que lhe permitia influenciar as relações da Comunidade com a Indonésia. Sobre todo este processo ver: António Leitão, "As relações entre Portugal e Timor-Leste: da descolonização aos desafios no pós-intervencionismo" in Maria Raquel Freire (coord.), *Consolidação da Paz e a sua Sustentabilidade: As Missões da ONU em Timor-Leste e a Contribuição de Portugal*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 67-95 e José Júlio Pereira Duarte, "A Internacionalização da Questão de Timor-Leste" in *Relações Internacionais*, nº25, Março, 2010, pp. 67-89.

cerca de 200 pessoas - pudessem circular e ser divulgadas por estações televisivas em todo o mundo, desmentindo de forma irrefutável a Indonésia, que defendia que tudo estava bem em Timor-Leste²²⁰. O poder das imagens permitia então uma viragem na mediatização da situação em Timor, que desencadeou os votos de condenação internacionais, que chamavam a atenção para a flagrante violação dos direitos humanos que se vivia naquele território, e que contribuiu para a legitimação internacional da resistência e das reivindicações independentistas²²¹.

Em Portugal, os acontecimentos recentes em Timor-Leste davam origem a uma grande onda de solidariedade e a manifestações que apelavam à intervenção internacional²²². O movimento pela libertação de Timor consistia em Portugal na mais intensa forma de ação coletiva no país desde o período revolucionário.

Foi nesta conjuntura que Paulo Mendes realizou o seu primeiro trabalho que tinha como questão central a situação em Timor-Leste.

²²⁰ José Júlio Pereira Duarte, *Ibidem*, p. 81.

²²¹ A década de 1990 era ainda marcada pela prisão do líder da resistência timorense, Xanana Gusmão, em 1992, e pela atribuição do Prémio Nobel da Paz a Ramos Horta, representante da FRETILIN na ONU, e a D. Ximenes Belo, Bispo de Díli, em 1996. O fim da Guerra Fria e a mudança de regime político na Indonésia, que, com a saída de Suharto do poder, iniciou um conjunto de reformas democráticas, permitiam que ainda nessa década se fossem consolidando as condições para a mudança e para o fim do conflito em Timor-Leste. Dava-se então alguma flexibilidade da posição da Indonésia em relação a Timor, permitindo reatar as negociações com Portugal, que culminavam com o acordo para a realização de uma "consulta popular" que dava aos timorenses a opção de escolha entre a autonomia, integrados no Estado da Indonésia, ou a independência. A Indonésia, ao mesmo tempo que aceitava a consulta, vai criar e apoiar os grupos de milícias armadas, com o pretexto da necessidade da autodefesa dos partidários da integração. Tentando condicionar o voto dos timorenses, estas milícias tornam-se um instrumento de opressão e terror. Contudo, realizada a 30 de Agosto de 1999, a consulta viria confirmar que o povo timorense rejeitava a integração, com perto de 80% da população a votar a favor da independência. Este resultado não foi, no entanto, bem aceite pela Indonésia, pelos militares e pelas milícias pró-integração, resultando daí uma onda de violência que causou a perda de muitas vidas e que obrigou as populações a refugiar-se nas montanhas. Finalmente, a 19 de Outubro de 1999 o Parlamento indonésio revogava, por unanimidade, a lei que a 17 de Julho de 1976 tinha anexado Timor-Leste como a 27.ª província indonésia. Timor entrava assim numa fase de transição, administrada pelas Nações Unidas, até 20 de Maio de 2002, data em que é declarada a sua independência como República Democrática de Timor-Leste. Cf. José Júlio Pereira Duarte, *Ibidem*.

²²² Uma das ações com maior visibilidade mediática foi uma iniciativa de estudantes de várias nacionalidades que em 1992 pretendiam fazer uma viagem de Lisboa a Díli, no *ferry-boat "Lusitânia Expresso"*, com o intuito de colocar uma coroa de flores no cemitério de Santa Cruz. A 227 km da costa a marinha Indonésia impediu que a embarcação chegasse a Timor, porém, a iniciativa captou atenções internacionais, sublinhando a importância de travar a repressão e o isolamento da ex-colónia portuguesa. Ao longo da década as vigílias, as manifestações, os cartazes, as faixas, as bandeiras, foram-se multiplicando no espaço público. Um cartaz resumia assim a situação: «*Timor está a morrer. Portugal está a chorar. A Indonésia está a matar. A ONU está a observar*». Procurava-se então apelar à intervenção internacional e fazer pressão sobre a ONU e os membros do seu Conselho de Segurança. A 8 de Setembro de 1999 realizava-se uma das iniciativas mais marcantes: um "cordão humano", composto por cerca de 300 mil pessoas, que circundava a sede da ONU e as embaixadas da China, França, Rússia, Reino Unido e Estados Unidos da América. Cf. Rita Ribeiro e Joaquim Costa, "Timor em Portugal – heterotopia de um sexto império" in Moisés de Lemos Martins (ed.) (et al.), *Interfaces da Lusofonia*, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade/Universidade do Minho, 2014, pp. 8-20.

Entre 11 de Maio e 30 de Junho de 1996, no contexto da exposição *Mais do que Ver*²²³, que se inseria na terceira edição das *Jornadas de Arte Contemporânea*, cujo comissário foi João Fernandes, Paulo Mendes apresentou *Timôr Loro Sa'e – Enterrados Vivos – Trabalho em Progresso*, uma instalação composta por uma série de elementos que ocupavam uma das grandes salas da fábrica da Companhia Moagens Harmonia, onde estava instalado o Museu da Ciência e Indústria do Porto²²⁴.

Durante cerca de um ano o artista trabalhou com uma série de associações que existiam em Portugal de apoio ao povo timorense, recolhendo uma grande quantidade de informação e materiais sobre o conflito em Timor. Destes faziam parte listas de empresas portuguesas que mantinham relações comerciais com a Indonésia, documentos relativos à exploração de petróleo no mar de Timor por parte da Shell, algo proibido pela ONU, documentos relativos à tortura aos timorenses e à sua luta contra o invasor. Todo esse material foi então exposto numa grande e extensiva instalação, onde se podiam ver também reproduções em lona de propaganda política, grandes murais de apoio ao ditador Suharto, livros que se podiam consultar, postais com um texto contra a invasão, uma bandeira da FRETILIN, uma série de material fotográfico, onde se podiam ver cenas de tortura, pessoas mortas, retratos de pessoas desaparecidas, mas também retratos daqueles que combatiam nessa diária e contínua guerra contra o invasor indonésio.

Para esta exposição Paulo Mendes realizou ainda dois vídeos, que eram mostrados em contínuo na instalação. *Work in Progress* registava o trabalho do artista enquanto tratava de toda a informação que foi recolhendo, e enquanto montava a exposição. Em *Autópsia de uma Amnésia* viam-se entrevistas a antigos combatentes que, por razões políticas, estavam refugiados em Portugal.

Numa parte da sala via-se ainda o que parecia um brinquedo de crianças: um camião da Shell, instalado sob um trilho metálico circular. Esta peça tinha um sensor que era acionado pelo movimento dos visitantes. Quando o mecanismo era acionado o camião ia circulando, trilhando pelo caminho onde estavam inscritos os nomes de vítimas da

²²³ Nesta exposição participaram, para além de Paulo Mendes, Ana Hatherly, António Rego, Ceal Floyer, Fiona Banner, Joachim Schönfeldt, Luísa Cunha, Rirkrit Tiravanija, Rogelio López Cuenca e Roger Meintjes.

²²⁴ Sobre o processo de conversão da fábrica da Companhia Moagens Harmonia em Museu da Ciência e Indústria ver: Maria da Luz Braga Sampaio, *Da Fábrica Para o Museu: Identificação, Patrimonialização e Difusão da Cultura Técnico-Industrial*, Tese de Doutoramento em História e Filosofia da Ciência, especialidade em Museologia, Instituto de Investigação e Formação Avançada, Universidade de Évora, 2015, pp. 162-190.

violência indonésia. No centro desta estrutura estava uma superfície coberta com petróleo queimado que refletia o mapa de Timor que se encontrava suspenso do teto, e no qual estava escrita a declaração da ONU que proibia a exploração de petróleo em países ocupados (Figs. 50- 51).

Mendes questionava então a neutralidade das organizações internacionais e punha em evidência o cinismo com que os valores da democracia e dos direitos-humanos eram reivindicados por essas potências e organizações ao mesmo tempo que eram por elas desrespeitados a favor de interesses económicos e interesses políticos.

Trazia assim a questão de Timor para o contexto da produção artística, aliando as possibilidades estéticas à denúncia política, económica e social. Segundo o artista, «*Esta é a primeira vez que, 22 anos depois do 25 de Abril e da invasão de Timor, o problema é focado numa exposição de artes plásticas.*»²²⁵.

Se a complexidade desta instalação requeria que o visitante nela se demorasse para receber e absorver a informação, exigindo dele, *mais do que ver*, uma disponibilidade, atenção e empenho particular, a fotografia dos refugiados timorenses em 1942, que Paulo Mendes instala na loja de despachante no Porto em 1999, seria recebida, na sua maioria, por observadores que à partida não se teriam ali deslocado com esse intuito.

Com essa ação, o artista não só coloca a questão do conflito timorense num espaço público onde, à partida, não se esperaria, como cruza a memória do passado histórico com os debates do presente. Aquando da celebração e comemoração do 25º aniversário da revolução de Abril, Paulo Mendes remetia ao mesmo tempo não só para o período do Estado Novo e da II Guerra Mundial, como deslocava a atenção para a responsabilidade histórica que Portugal tinha para com o povo timorense. Não só por aquela ser uma ex-colónia portuguesa, mas também porque a situação em que Timor-Leste se encontrava ainda em 1999 poder ser também considerada uma consequência da crise política em que Portugal mergulhou no pós-25 de Abril.

Se *Arquivo, Memória. Iconografia* tinha sido instalado num local cuja vivência era marcada pelo movimento de pessoas e pela troca de mercadorias, um outro trabalho,

²²⁵ Paulo Mendes em entrevista a Nuno Lemos, "Acusação" in *Já*, 23 de Maio de 1996, Lisboa, p. 50 *apud* Miguel von Haffe Pérez (org.), *Anamnese – Plataforma digital sobre arte contemporânea de/em Portugal entre 1993 e 2003* [Em linha] [Consult. 03-09-2019] <URL: <http://www.anamnese.pt/>>.

Arquivo, Memória. Cinema, reativava a montra de uma loja desocupada perto da Avenida dos Aliados.

Durante a Ditadura Militar e o Estado Novo, e até 1957, quando se iniciam em Portugal as emissões de televisão, o cinema era o principal meio de comunicação de massas, sendo então valorizado pelo regime pela sua função pedagógica, que deveria servir um «*fim essencialmente moralista, educativo, e social*»²²⁶. Como tal, era alvo de uma censura oficial severa²²⁷, que atuava como «*uma espécie de polícia do espírito, uma instância moral severa e autoritária que pelo seu poder inquestionável e arbitrário obrigava a sociedade, vista como irresponsável e subordinada, a andar direita.*»²²⁸.

Com *Arquivo, Memória. Cinema*, Paulo Mendes chamava a atenção precisamente para esse facto. A loja onde o trabalho foi instalado foi toda coberta por vinil preto, à exceção de duas pequenas aberturas na montra, onde, a par do título do trabalho, se podia ler:

«*Entre 1929, ano da criação da Inspeção dos Espectáculos*²²⁹, e 1974 foram integralmente cortados pela censura cerca de 3500 filmes. Esta é uma pequena lista exemplificativa».

²²⁶ Decreto nº17046-A, *Diário do Govêrno*, série I, n.º 146, 29 de Junho de 1929, p. 1588.

²²⁷ Cf. Lauro António, *Cinema e Censura em Portugal*, 2ª ed. rev., Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência, 2001; Ana Cabrera (coord.), *Censura Nunca Mais!: a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*, Lisboa: Alêtheia, 2013.

²²⁸ Leonor Areal, "As Imagens Proibidas – A Censura ao Cinema Português" in Ana Cabrera (coord.), *Ibidem*, p. 134.

²²⁹ A primeira lei de censura ao cinema é, contudo, ainda do tempo da Primeira República. Publicada a 16 de Fevereiro de 1925 a lei nº 1:748 proibia «*a exibição de fitas contrárias à moral e bons costumes*». Cerca de um ano depois, a 20 de Fevereiro de 1926, com o decreto nº 11:459, regulamentava-se a proibição da «*exibição de fitas cujo assunto possa afectar a moral e os bons costumes*». Depois do golpe de estado que instaurou a Ditadura Militar, o primeiro decreto de censura ao cinema que se conhece é o decreto nº 13:564, de 6 de Maio de 1927, onde se declarava, no art. 133, «*rigorosamente interdita a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes (...)*». A 30 de Novembro de 1927, por decreto nº14:673, os serviços da Inspeção Geral de Teatros transitavam do Ministério de Instrução Pública para o Ministério do Interior, situação que se mantém até 1936. Essa transferência justificava-se, como se pode ler no decreto nº17:046-A, que cria, a 29 de Junho de 1929, a Inspeção Geral dos Espectáculos, pelo «*reconhecimento da importância política e social de tais serviços e na conseqüente necessidade de os subordinar directamente aos organismos do Estado (...)*». Assim, em 1929, considerava-se necessária a criação de novos moldes de organização da indústria do teatro e do cinema, pois «*enquanto o teatro se debate numa crise que não só o tem feito desviar da sua função primordialmente educativa e de instrução, (...) o cinema, que quasi exclusivamente vive da indústria estrangeira, tem tomado extraordinário desenvolvimento sem contudo (...) atender ao seu fim essencialmente moralista, educativo, e social.*». A 23 de Fevereiro de 1944, com o decreto-lei nº 33:545, a Inspeção Geral dos Espectáculos foi integrada no SNI, que, por sua vez, passou a concentrar também os serviços de censura. Contudo, será apenas a 11 de Maio de 1945, com o decreto-lei nº34:590, que visava a reorganização da Inspeção Geral dos Espectáculos, que será constituída a comissão de censura, que era composta pelo secretário-geral do Ministério da Educação Nacional, pelo inspetor dos espetáculos e por mais nove vogais, dos quais três seriam indicados pelo SNI.

Paulo Mendes inscrevia então numa vitrina - que, segundo Emanuele Coccia, se assume como o espaço sagrado da cidade contemporânea e da sociedade de consumo, «*muito semelhante aos altares de uma catedral medieval*»²³⁰ -, uma listagem de cerca de 30 filmes que foram censurados durante a ditadura (Fig. 52). Desta forma, quem por ali passasse, em vez do tradicional culto à mercadora, seria confrontado com essa memória da ditadura política.

Ao mesmo tempo, através de duas pequenas aberturas, podiam ver-se dois monitores analógicos que mostravam dois filmes simbólicos da libertação do pós-25 de Abril. Um deles, o primeiro filme assumidamente político mostrado depois da ditadura, o *Couraçado de Potemkin* (1925), do realizador russo Sergei Eisenstein²³¹. O outro, um filme de cariz erótico, considerado pela crítica cristã como «*filme condenável*»²³², e que causou grande sensação quando estreou em Portugal a 30 de Abril de 1974, *O Último Tango em Paris* (1972), do realizador italiano Bernardo Bertolucci. «*A fita mais controversamente falada dos últimos anos, filme transformado em escândalo de celuloide*»²³³, considerado pela crítica portuguesa de então como uma «*Desassombrada bofetada no convencional modo de nascer, crescer e morrer (...) um documento urgente e bem-vindo por tudo isso.*»²³⁴. Eram sucessivas as filas à entrada do Cinema S. Jorge. As sessões tinham lotação esgotada e eram marcadas por «*um nervosismo quase histérico*», e projeções ruidosas, onde se ouvia «*um chorrilho de gritos, apupos, incitamentos e alarvidades*»²³⁵. O filme estava classificado como «*interdito a menores de 18 anos*» e apresentava-se o aviso de que continha «*cenas eventualmente chocantes*», o que terá despertado ainda maior curiosidade.

Ao mesmo tempo que sublinhava a censura ao cinema durante o Estado Novo, ao disponibilizar para visualização pública *O Último Tango em Paris*, ainda que condicionada pelos limites que a enorme moldura de vinil preto impunha, Paulo Mendes

²³⁰ Segundo Coccia, «*As lojas (...) são a expressão e o sintoma (embora não a causa) do facto de mantermos uma relação com as coisas, ou melhor, com certas coisas – as mercadorias – que é totalmente diversa daquela puramente económica ou comercial: adoramos as coisas, veneramo-las como se fossem relíquias, consideramo-las, a justo título, a forma mais concreta de realizarmos a nossa felicidade*». Emanuele Coccia, *Ibidem*, p. 50.

²³¹ *Couraçado de Potemkin* estreou em Portugal a 2 de Maio de 1974, no Cinema Império, 49 anos depois da sua estreia no Teatro Bolshoi em Moscovo, numa sessão que incluía também Jaime (1974) de António Reis e Margarida Cordeiro.

²³² Paulo Cunha, “A censura depois da censura: O caso dos filmes eróticos e pornográficos (1974-76)” in Ana Cabrera (coord.), *Ibidem*, p. 191.

²³³ Revista Flama *apud* Joana Stichini Vilela, *LX70*, Lisboa: D. Quixote, 2014, p. 151.

²³⁴ João Alves da Costa, *Diário Popular apud* Joana Stichini Vilela, *Ibidem*, p. 151.

²³⁵ Carlos Plantier, *O Século Ilustrado, apud* Joana Stichini Vilela, *Ibidem*, p. 151.

contornava a «*censura depois da censura*»²³⁶. De facto, a proibição de filmes eróticos e pornográficos a menores de 18 anos marcou também a discussão pública durante o processo revolucionário, promovendo na imprensa geral e especializada «*um dos debates mais controversos sobre cinema numa sociedade em pelo processo de democratização*»²³⁷.

2.3. Espaço Público Democrático: Contestação de consensos

Na sequência dos trabalhos que apresentou na cidade do Porto no âmbito do projeto *Quartel*, Paulo Mendes foi convidado pela Câmara Municipal de Lisboa (CML), na altura dirigida por uma coligação formada entre o PS e o PCP, sob presidência de João Soares (1995-2002), a conceber, no contexto do projeto *Lx/Outdoor*, organizado por Sérgio Vicente para as Festas de Lisboa de 1999, um *outdoor* de grandes dimensões para ocupar o centro da cidade.

Na proposta que então apresentou, cuja linguagem gráfica foi a também utilizada no cartaz do projeto *Quartel*, viam-se, enquadradas por uma moldura vermelha, duas imagens. Na metade esquerda do *outdoor*, em letras pretas sobre o vibrante fundo amarelo, o mote "*O 25 de Abril Existiu?*". À direita, uma fotografia. Nesta, em primeiro plano, viam-se dois homens, vestidos com fardas militares, sobre um *chaimite*, um dos símbolos da revolução. Ao seu lado outro homem fardado. Atrás destes um pequeno grupo de pessoas. Todos eles em frente ao que é hoje o Torreão Poente do Museu de Lisboa, na Praça do Comércio (Fig. 53).

Um olhar distraído rapidamente associaria aquela fotografia às tantas outras que marcam o imaginário da ocupação do Terreiro do Paço a 25 de Abril de 1974 pelos militares revolucionários. Porém, um olhar mais demorado e atento repararia na presença de alguns objetos estranhos. Por cima do *chaimite* via-se um grande painel refletor. De facto, aquela fotografia não passava de um registo de uma produção cinematográfica que punha em cena os acontecimentos daquele dia histórico. A ambiguidade da fotografia era incentivada pela inquietante questão que a acompanhava. Assim, os dois elementos do

²³⁶ Paulo Cunha, *Ibidem*.

²³⁷ Paulo Cunha, *Ibidem*, p. 180.

outdoor brincavam com a ambiguidade e o carácter ficcional tanto do meio fotográfico, como da própria memória.

Ao mesmo tempo, sublinhava-se a questão crítica que Paulo Mendes colocava, que compreendia uma reflexão sobre a forma como os eventos existem. Em linha, por exemplo, com a reflexão que Jean Baudrillard desenvolveu no início da década de 1990 em torno da existência, ou não, da Guerra do Golfo²³⁸, Mendes questionava a existência e concretização da revolução de 1974. Será que o 25 de Abril não teria passado de uma ficção? Será que a democracia que se instalou após o findar do processo revolucionário não passaria de «*um jogo puramente formal de aparências, com aspectos cénicos curiosos*»²³⁹?

Os acontecimentos que se seguiram viriam dar ainda mais força à questão que o artista paradoxalmente colocava. Na verdade, como refere o historiador de arte David Santos, «*se a incómoda interrogação de Paulo Mendes não provocara reações negativas na capital do norte do país, já o mesmo não se poderá dizer da sua repercussão em Lisboa durante o mesmo período.*»²⁴⁰. Isto porque o incómodo que a proposta apresentada por Mendes espoletou à equipa da câmara municipal fez com que fosse prontamente recusada, censurada, «*(...) por razões obviamente de inconveniência política*»²⁴¹.

Se a censura está normalmente associada aos regimes ditatoriais, este episódio demonstra como ela se manifesta também, ainda que de forma mais dissimulada, nos regimes ditos democráticos, quando a liberdade de expressão perturba de algum modo os poderes instituídos. Este tipo de entraves à comunicação e expressão livre, colocados por um controlo político semelhante àquele que se exercia durante o Estado Novo, e que se

²³⁸ Entre Dezembro de 1990 e Janeiro de 1991 Jean Baudrillard questionava a natureza da Guerra do Golfo (02/08/1990 – 28/02/1991) enquanto evento mediático. Em “*La guerre du Golfe n'aura pas lieu*”, “*La guerre du Golfe a-t-elle vraiment lieu?*” e “*La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*”, Baudrillard dissertava sobre o cenário de *hiper-realidade* originado pela cobertura mediática da Guerra do Golfo, que, segundo o mesmo, instaurava a diluição dos limites entre simulação e realidade, resultando na dissolução da identidade do evento bélico e dos seus significados. O autor defendia que a virtualidade ultrapassara a realidade dos acontecimentos, passando a existir apenas o simulacro da guerra, «*a hyperrealist logic of the deterrence of the real by the virtual.*». Nesse contexto, a mediatização dos eventos reais através de imagens selecionadas, levava, segundo o autor, a que a realidade fosse contaminada pela «*structural unreality of images*». Utiliza-se como referência a tradução inglesa: Jean Baudrillard, *The Gulf War did not take place*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 27 e pp. 46-47.

²³⁹ João César Monteiro *cit. in* Pedro Serra, *Ibidem*, p. 173, n. 26.

²⁴⁰ David Manuel Gargalo dos Santos, *A reinvenção do real: da reflexão crítica ao exercício de curadoria*, Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Setembro de 2013, p. 283.

²⁴¹ Paulo Mendes, “Project Outdoor Lisbonne 99” in *Parpaings – Architecture, Art, Paysage*, nº 5, Paris: Edições Jean-Michel Place, Setembro de 1999, p. 3.

julgavam, ou esperavam, ultrapassados com o 25 de Abril, acabavam por, ironicamente, confirmar o que Paulo Mendes ali questionava.

Sendo concretizada, esta primeira proposta sabotaria claramente o carácter consensual que se pretendia para as comemorações oficiais dos 25 anos da revolução na capital do País. Como impetuosamente denunciava em *Project Outdoor Lisbonne 99*, texto que publicou na consequência deste episódio:

«Em abril de 1999 comemorou-se em Portugal os vinte e cinco anos da revolução que derrubou um regime ditatorial e fascista que fez lei durante quarenta e oito anos. Nessa ocasião, políticos e outros impostores vieram a público rejubilar e celebrar a importância do acontecimento sobre a cobertura conveniente da democracia instalada. Na democracia deles, resultado de um processo revolucionário convenientemente travado dezoito meses depois da sua explosão, não havia lugar para a utopia, a ordem internacional, ainda no tempo da guerra-fria, tinha de ser restabelecida.»²⁴²

Por estas palavras, além de fazer uma clara referência ao "assalto" à memória da revolução por parte do poder político instituído, Paulo Mendes faz ainda alusão aos acontecimentos do 25 de Novembro de 1975²⁴³, e à forma como estes terão travado o

²⁴² Paulo Mendes, *Ibidem*. Este texto era acompanhado pela imagem da proposta de *outdoor* que Paulo Mendes apresentara à CML, mas que fora recusada. Em 2009, para a exposição *Está a morrer e não quer ver* (11/04 – 01/05/2009), que José Maia comissariou para o Espaço Campanhã, no Porto, Mendes apresentou esta página de jornal, com a imagem do *outdoor* e respetivo texto, impressa numa lona de grandes dimensões (274 x 415 cm).

²⁴³ Perante a crise político-militar que se tinha instalado no país, e que se tinha agudizado uns dias antes - com o VI Governo provisório, chefiado por Pinheiro de Azevedo, a suspender funções -, na madrugada de 25 de Novembro de 1975 militares da Base Escola de Tropas Paraquedistas de Tancos (BETPT) ocuparam o Comando da Região Aérea de Monsanto, a Escola Militar da Força Aérea e outras cinco bases aéreas. Elementos da polícia militar e do COPCON ocupam a Emissora Nacional e paraquedistas e militares da Escola Prática de Administração Militar (EPAM) ocupam os estúdios da RTP no Lumiar. Segundo Maria Manuela Cruzeiro, estas ações dos paraquedistas eram uma reação a pressões que vinham a ser feitas ao longo do mês de Novembro (o general Moraes e Silva, Chefe do Estado Maior das Forças Armadas, tinha: mandado retirar de Tancos os 123 oficiais que tinham abandonado a BETPT protestando contra o que consideravam ser «a degradação das instituições militares»; determinado a desativação da unidade, mandado passar à disponibilidade os seus soldados; congelado os vencimentos dos sublevados; e mandado cortar o fornecimento de alimentos e eletricidade). Tomando conta da emissão televisiva, dois militares paraquedistas leram aos portugueses o "Manifesto ao Povo Português" onde explicavam que através da ocupação «revolucionária» se insurgiam contra o que consideravam ser as traições feitas pela sua hierarquia, «reacionária ao povo português e a si próprios». Depois de reivindicarem a demissão do general Moraes e Silva, do general Pinho Freire (comandante da 1ª região aérea), e do tenente-coronel Costa Neves e major Canto e Castro (conselheiros do Conselho da Revolução), reafirmavam «a sua inabalável decisão de se colocarem ao lado da classe trabalhadora, vanguarda revolucionária na conquista do poder que permita finalmente alcançar para o povo português a paz, a liberdade e o socialismo.». O capitão Manuel Duran Clemente, 2.º comandante da EPAM, fala também ao país, numa intervenção improvisada que acabaria por ser interrompida, onde acusa a *direita reacionária* de procurar «impressionar os portugueses e mais uma vez especular, explorar, a falta de consciência política, o obscurantismo de tantos

processo revolucionário, com o qual se reconhecia e identificava, instalando a *democracia deles*, da qual se distanciava veementemente.

Demonstrava então como as suas expectativas em relação ao que poderia advir da revolução teriam sido defraudadas. O seu país não se teria transformado naquilo que imaginara. A *Primavera* não se teria inscrito e o espírito revolucionário teria sido devorado pelo «*regresso à ordem*», «*um regresso ao controle oligárquico pelas elites económicas e políticas dominantes*»²⁴⁴.

Ao mesmo tempo, se voltarmos a atentar nos discursos públicos da memória, o desfecho político, social e cultural do período entre 1974 e 1976 será também determinante na forma como se vão reconfigurando os discursos memoriais sobre a ditadura e sobre a própria revolução. Se, como repara Paulo Mendes, o 25 de Novembro de 1975 foi determinante na configuração da democracia que se instalou, essa data, e a perspectiva com que se encara o que nesse dia aconteceu, será também determinante na forma como a memória da ditadura e da revolução de Abril é representada e celebrada publicamente, como procura demonstrar o historiador português Manuel Loff. Segundo este, «*a clivagem política que se verificou a 25 de Novembro fixou um padrão da abordagem das várias forças sociopolíticas relativamente às políticas de memória da ditadura e da Revolução (...)*»²⁴⁵.

anos de fascismo com que o povo português foi massacrado.». A emissão fora então comutada para os estúdios da RTP no Porto, a partir de onde se transmitia o filme *The Man from the Diner's Club* (1963). Entretanto o presidente da República Francisco da Costa Gomes decreta o estado de sítio em Lisboa. A partir do Regimento de Comandos da Amadora, Ramalho Eanes coordenava o grupo operacional de militares que daria resposta à ação dos paraquedistas, com operações lideradas por Melo Antunes e Pires Veloso. Os comandos acabam então por recuperar as bases ocupadas. De acordo com o historiador Armando Cerqueira, as forças militares abandonavam assim «*o socialismo enquanto objectivo*», guardando «*apenas a reinstauração da democracia enquanto finalidade*». Esta sequência de acontecimentos ditou o afastamento da "esquerda militar" das estruturas de poder e do MFA, e a precipitação do fim do processo revolucionário iniciado a 25 de Abril de 1974, dando início, segundo Maria Manuela Cruzeiro, ao «*processo constitucional em curso*». Cf. cronologia *O Pulsar da Revolução. Novembro 1975*, Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra, [Em linha] [15-03-2020] <URL: <http://www.cd25a.uc.pt/index.php?r=site/page&view=itempage&p=977>>; Maria Manuela Cruzeiro, *25 de Novembro: Quantos Golpes Afinal?*, comunicação apresentada no Colóquio sobre o 25 de Novembro, realizado no Museu República e Resistência, 2005. [Em linha] [15-03-2020] <URL: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=th10>>; "Manifesto ao Povo Português" dos paraquedistas, Arquivos RTP. [Em linha] [15-03-2020] <URL: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manifesto-ao-povo-portugues-dos-paraquedistas/>>; Entrevista com o Capitão Duran Clemente, Arquivos RTP. [Em linha] [15-03-2020] <URL: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-com-o-capitao-duran-clemente/>>; Armando Cerqueira, *Revolução e Contra-Revolução em Portugal (1974-1975)*, Lisboa: Parsifal, 2015, p. 240.

²⁴⁴ Paulo Mendes em entrevista a Sandra Vieira Jürgens e João Urbano. "Para uma arte política" in Nada, n. 12, Outubro, Lisboa: UR, 2008, pp. 76-109.

²⁴⁵ Manuel Loff, "Estado, democracia e memória: políticas públicas e batalhas pela memória da ditadura portuguesa (1974-2014)" in Manuel Loff (coord.) (et.al), *Ditaduras e Revolução – Democracia e políticas da memória*, Coimbra: Almedina, 2015, p. 41.

Por outro lado, como repara o mesmo autor, «*nos primeiros 20 anos da democracia portuguesa, em apenas seis houve ministros que tivessem passado até 1974 por uma qualquer organização da oposição democrática à ditadura (...)*»²⁴⁶, o que significa que as comemorações oficiais do «*Dia da Liberdade*» ficaram até meados dos anos 1990, durante dezasseis anos, à responsabilidade de quem por ela não lutou, a quem «*entre referências discretas ou positivas a aspetos da experiência histórica salazarista, não comemorariam nunca o 25 de Abril senão por pura formalidade ritualística, e que, na celebração da democracia, diriam reconhecer-se apenas no 25 de Novembro.*»²⁴⁷.

Porém, para além desses, o episódio que vimos a descrever revela o abrandamento da memória dos valores de abril na generalidade do poder político instituído.

Será então possível entender na questão colocada por Paulo Mendes, "*O 25 de Abril Existiu?*", não só um questionamento à inscrição ou não-inscrição dos ideais revolucionários na sociedade portuguesa, ou uma crítica à classe política que se instalou na democracia que adveio do 25 de Novembro, mas também à forma como a memória se torna maleável pelos discursos políticos que se encontram em dado momento no poder. Exige-se assim questionar criticamente as celebrações públicas, oficiais, da memória.

Perante a recusa da primeira proposta, Mendes apresentou então uma outra que acabou por ser aprovada. Nesta, utilizando o mesmo grafismo, podia-se ler, no lado esquerdo, a frase anticlerical de Stendhal «*Deus tem uma única desculpa que é o facto de não existir*»²⁴⁸. No lado direito, via-se a fotografia de um graffiti que no centro tinha o retrato de um homem (Fig. 54). Após a sua aprovação o *outdoor* foi finalmente erguido, colocado perto da Igreja do Corpo Santo.

Mais uma provocação, mais uma série de entraves. Se a câmara o aprovou, o «*resultado da tolerância religiosa foi o apedrejamento e um pedido directo do padre*

²⁴⁶ «*Depois das primeiras eleições legislativas (Abril de 1976) o governo permaneceu nas mãos da corrente mais moderada dos herdeiros da cultura antifascista, isto é, do PS, mas por muito pouco tempo, até meados de 1978 (e no último meio ano já foi partilhado com o CDS). Desde 1976 que a Presidência da República era ocupada por um militar que nada tivera a ver com o 25 de Abril (mas, pelo contrário, ganhara relevância política com o 25 de Novembro), menos ainda com qualquer resistência antissalazarista. Os socialistas seriam, aliás, varridos do Governo entre 1978 e 1983, e de novo entre 1985 e 1995.*». Manuel Loff, *Ibidem*, p. 42.

²⁴⁷ Manuel Loff, *Ibidem*, p. 42.

²⁴⁸ Citado por Friederich Nietzsche que, invejando Stendhal, a considerava a melhor piada ateuista que poderia ser feita. Friederich Nietzsche, *Ecce Homo & The Antichrist*, New York: Algora Publishing, 2004, p. 29.

*local ao município para retirar o outdoor, pedido que foi aceite.»*²⁴⁹. De facto, o destino deste trabalho, finalmente aprovado, acabou por confirmar que urgente não era a celebração acrítica do golpe militar que pôs fim aos 48 anos de ditadura, mas sim a necessidade de se refletir, e agir, sobre o estado da liberdade de expressão na democracia que vigorava 25 anos após o processo revolucionário. Depois do episódio de vandalismo, e da câmara aceitar deslocar o cartaz, desta feita para o Largo do Corpo Santo, apenas a imagem fotográfica do graffiti sobreviveu à censura. O texto foi coberto por uma faixa preta e o cartaz foi dobrado. Desta forma, ainda que o *outdoor* continuasse no espaço da cidade, desaparecia qualquer eficácia comunicativa da sua provocação política e comprometimento social. O espaço público, na sua essência política, era assim negado, o que levava Paulo Mendes a concluir, com alguma consternação e resignação: «*Esta é a democracia deles. O resultado da memória de uma revolução evocada mas não concretizada.*»²⁵⁰.

Efetivamente, esta sequência de episódios demonstrava como o medo em relação às ideias outras, à alteridade, estaria ainda enraizado no país. O medo difuso, interiorizado, que veio da ditadura e que o 25 de Abril não exorcizou, foi transferido para a democracia, para a sociedade que se edificou contra o antigo regime autoritário e que se queria verdadeiramente livre. A revolução não se teria inscrito, e, como entende José Gil, «*o substrato da não-inscrição continuava vivo, e toda essa actividade frenética e delirante para inscrever a Revolução – escrevendo História – não fazia mais do que alimentar a impossibilidade de inscrever, essa sim, inscrita no mais profundo (ou à superfície inteira) dos inconscientes dos portugueses.*»²⁵¹.

A própria forma censurada como o *outdoor* ficou ainda exposto, assumia-se como uma prova da censura que determinava o que seria aceitável ou não mostrar e questionar no espaço público que se dizia democrático.

Se, como vimos, o espaço público assenta na visualidade, onde apareço, onde me dou a ver e onde vejo o outro, no seu âmago não estará apenas a questão de aparecer, mas sim a forma como se aparece e como se responde a essa aparição outra. Como defende a historiadora norte-americana Rosalyn Deutsche, a essência do ser público é na verdade o

²⁴⁹ Paulo Mendes, “Project Outdoor Lisbonne 99”, p. 3.

²⁵⁰ Paulo Mendes, *Ibidem*.

²⁵¹ José Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa: Relógio D'Água, 2005, pp. 17-18.

direito e a exposição à alteridade, sendo então uma «*questão que é da ética e política do viver junto num espaço heterogéneo.*»²⁵².

Partindo da filosofia de Emmanuel Lévinas e da concepção de democracia de Claude Lefort²⁵³, Rosalyn Deutsche defende que o verdadeiro espaço público é o espaço social onde, na ausência de uma fundação, o significado e a unidade do social estarão constantemente a ser negociados²⁵⁴. Segundo a historiadora, «*what is recognized in public space is the legitimacy of debate about what is legitimate and what is illegitimate*». Assim, «*conflict, division, and instability (...) do not mine the democratic public sphere; they are the conditions of its existence (...) the public sphere remains democratic only insofar as its exclusions are taken into account and open to contestation.*»²⁵⁵.

Entende-se desta forma que o espaço público democrático não pode ser desenhado enquanto imagem unitária, sendo a alteridade, o contingente, a instabilidade e a diferença os próprios motores da sua existência.

A arte política, verdadeiramente pública, será então aquela que se assumir como espaço de deslocamento e dissentimento, antagonismo e contradição, conflito e divisão. Como refere o artista polaco Krzysztof Wodiczko:

«*(...) o objectivo de uma arte pública crítica não é nem uma alegre auto-exibição nem uma colaboração passiva com esta grande galeria da cidade, seu teatro ideológico e seu sistema social-arquitectónico. Trata-se, antes, de um*

²⁵² Rosalyn Deutsche, “A Arte de ser Testemunha na Esfera Pública nos Tempos de Guerra” in *Concinnitas*, ano 10, vol. 2, no. 15 (Dezembro 2009), Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009, p. 178.

²⁵³ Emmanuel Lévinas defende que a concepção do “Eu” é posta em causa quando exposta à aparição do “Outro”, que, por sua vez, se concebe como um enigma, pois nunca pode ser integralmente conhecido. Essa impossibilidade de um conhecimento integral do “Outro”, e, por consequência, do mundo, coloca em causa um entendimento único do espaço público. De facto, a partir do momento em que a identidade é vista como um enigma ela é passível de ser contestada. Este entendimento alinha-se com a concepção de democracia do filósofo político francês Claude Lefort, para quem o cunho da democracia é precisamente o desaparecimento da certeza sobre os fundamentos da vida social: «*In my view, the important point is that democracy is instituted and sustained by the dissolution of the markers of certainty. It inaugurates a history in which people experience a fundamental indeterminacy as to the basis of power, law and knowledge, and as to the basis of relations between self and other.*» Claude Lefort cit.in Rosalyn Deutsche, *Ibidem*, p. 273.

²⁵⁴ De facto, Rosalyn Deutsche considera que a ideia de esfera pública não significa necessariamente a concretização da democracia. A democracia no espaço público só será conseguida através de uma contante contestação do seu significado. Segundo a historiadora, «*the assertion that public space is the site of democratic political activity can repeat the very evasion of politics that such an assertion seeks to challenge. For (...) this assertion does not require us to recognize, indeed it can prevent us from recognizing, that the political public sphere is not only a site of discourse; it is also a discursively constructed site*». Rosalyn Deutsche, *Ibidem*, p. 289.

²⁵⁵ Rosalyn Deutsche, *Ibidem*, p. 289.

compromisso com os reptos estratégicos das estruturas da cidade e com os media que se interpõem na nossa percepção quotidiana do mundo: um compromisso através de interrupções, infiltrações, e apropriações estético-críticas que questionem as operações simbólicas, psicopolíticas e económicas da cidade.»²⁵⁶

A arte crítica pública, essencialmente política, democrática, será então aquela que questiona os consensos débeis, que dissolve as certezas, que provoca as bases do poder instituído. É neste sentido que Paulo Mendes defende a abordagem da sabotagem: *«Sabotagem a um entendimento linear, às condições ideais de leitura, ao silêncio do entendimento opõe-se o ruído, sonoro e visual, da discussão, causando incómodo, perturbação (não há razão para falsos consensos).»²⁵⁷*. Procura desta forma expandir os limites do espaço público que em democracia deve ser constantemente contestado. Porém, como referia José Gil,

«Trinta anos depois do estabelecimento da democracia, como funciona o espaço público em Portugal? A constatação imediata é a de que não existe. (...) Não existe porque este está nas mãos de umas quantas pessoas cujo discurso não faz mais do que alimentar a inércia e o fechamento sobre si próprios da estrutura das relações de força que elas representam.»²⁵⁸

Será então preciso inquietar, desorientar, atordoar o estático sistema que se instituiu depois do processo revolucionário, questionando a forma como, tal como referia Paulo Mendes, o desenrolar dos acontecimentos voltou a trazer aos portugueses a privação da utopia, desta feita em função da ordem internacional.

Assume-se necessário questionar a democracia que se instalou, que encontra constantes resistências ao seu aprofundamento e onde se foge aos conflitos, mantendo a sociedade normalizada, na homogeneidade dos comportamentos e na supressão das possibilidades de subjetivação.

Essa homogeneização acaba por atingir inevitavelmente os discursos públicos sobre a memória da revolução, que, como vimos, nas comemorações oficiais estarão à mercê da modelização levada a cabo pelo poder político hegemónico.

²⁵⁶ Krzysztof Wodiczko, "Avantgarde as Public Art: The Future of Tradition" cit. in "Golpe de Estado: Documento para um realismo active", p. 85.

²⁵⁷ Paulo Mendes, "Sabotagem" in *Paulo Mendes: The Best of... Vogue*, Porto: mimesis, 2002, p. 3

²⁵⁸ José Gil, *Ibidem*, pp. 25-26.

Se a nossa percepção do passado se torna fundamental para a imaginação de futuros alternativos, e se «*definir isoladamente o presente é matá-lo*»²⁵⁹, torna-se fundamental evocar a memória do espírito revolucionário, de um tempo em que o devir político estava completamente em aberto, colocando-a em diálogo aberto com os debates do presente nacional.

De facto, a forma como as memórias são asseguradas, estruturadas e representadas é uma questão fundamentalmente política sobre a natureza da esfera pública, sobre a democracia e o seu futuro. Através da sua prática artística, Paulo Mendes, lutando por um espaço aberto de expressão, de partilha e contestação, elementos essenciais à circulação da liberdade e da criação, procura então expandir a natureza do debate público sobre a memória, expandindo e fortalecendo as esferas públicas da sociedade.

Assumindo uma posição de resistência e interferência, consciente e crítica do seu enquadramento cultural, social e político, o artista urge a reavaliação da memória do 25 de Abril à luz do estado atual da sociedade portuguesa, repensando a existência e concretização da utopia revolucionária. Daí a importância de todo este projeto assentar numa questão: “*O 25 de Abril Existiu?*”. De facto, enquanto inquietante interrogação, estilhaça as certezas, reabrindo espaço para a possibilidade, para a imaginação, para a utopia.

²⁵⁹ Paul Klee *cit. in* Bernardo Pinto de Almeida, *Ibidem*, p. 27.

3. Arqueologia do Presente: A memória como elemento ativo da experiência das cidades

«Uma descrição de Zaira tal como é hoje deveria conter todo o passado de Zaira. Mas a cidade não conta o seu passado, contém-no como as linhas da mão, escrito nas esquinas das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos para-raios, nos postes das bandeiras, cada segmento marcado por sua vez de arranhões, riscos, cortes e entalhes.»²⁶⁰

Se até aqui este estudo tem explorado o modo como Paulo Mendes apresenta na sua prática artística uma reflexão contemporânea sobre a história social e política de Portugal, tanto no período do Estado Novo como na transição para o atual sistema pós-revolução de 1974, procurar-se-á agora explorar de que forma essa reflexão se estende às transformações da paisagem urbana, entendendo-as enquanto reveladoras das condições e realidades sociais e políticas contemporâneas. Procurar-se-á, assim, perceber como a memória e a história estarão no centro desta sua leitura crítica, política, da experiência material, espacial e temporal das cidades.

3.1. O Testemunho e a Comunidade

Paulo Mendes tem produzido, ao longo dos anos, vários trabalhos em que a memória e a história assumem um papel preponderante na experiência dos lugares. Desde a curadoria de projetos em espaços pós-industriais²⁶¹ à apresentação de instalações *site-specific* em exposições coletivas que decorrem em espaços devolutos ou acidentados²⁶²,

²⁶⁰ Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, Lisboa: Editorial Teorema, 2006, pp. 14-15.

²⁶¹ A título de exemplo destaca-se o projeto expositivo *Collecting, Collections and Concepts: uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*, que Paulo Mendes comissariou para a Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012, e que decorreu nas antigas instalações da Fábrica ASA, entre 10 de Março e 20 de Maio. Nesta, uma homenagem a Alexandre O'Neil, que teve como ponto de partida a ideia de coleção, entre obras que integravam algumas das coleções institucionais públicas e privadas portuguesas e novas obras produzidas por artistas portugueses e internacionais para a exposição, articulavam-se uma série de materiais de construção civil e materiais que pertenciam à antiga fábrica têxtil, desde equipamentos a documentos, que ali ganhavam um novo uso, não o da produção mas da apropriação. Desta forma não se apagava a presença da antiga estrutura fabril, ficando patente a memória do passado industrial do espaço. Cf. *Collecting, Collections and Concepts: Uma Viagem Iconoclasta por Coleções de Coisas em Forma de Assim / Um projecto de Paulo Mendes*, Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães: In.Transit Editions, 2013 [Coordenação editorial de Paulo Mendes e Sandra Vieira Jürgens].

²⁶² A título de exemplo, desde logo, a instalação que apresentou na exposição *Espectáculo, Exílio, Deriva, Disseminação: Um projecto em torno de Guy Debord* (1995), nas antigas instalações da Metalúrgica Alentejana, em Beja, que será analisada neste capítulo; bem como as instalações *site-specific Cell, Noire* (2009) ou *ASA, Anatomia de um Estaleiro* (2012), entre outras. A primeira, composta por uma dupla projeção vídeo e um conjunto empilhado de móveis e materiais resgatados do sector de abate da

onde se abre o espaço a novos usos e sentidos sem esquecer o seu passado, passando pelo desenvolvimento de trabalhos que refletem sobre as alterações urbanísticas nas cidades, registando-as e arquivando-as para memória futura. O que se destaca nestas obras do artista é justamente a série de relações entre as memórias pessoais e coletivas, valorizando-se o passado dos lugares e a experiência daqueles que os habitaram.

Em 1995, na exposição coletiva *Espectáculo, Exílio, Deriva, Disseminação: Um projecto em torno de Guy Debord*²⁶³, com curadoria de Jorge Castanho, Paulo Mendes realizou e apresentou *Operários da Metalúrgica Alentejana* (1994/1995), um trabalho sobre a história da antiga Metalúrgica, que era já então um espaço industrial devoluto no centro da cidade de Beja²⁶⁴.

Essa fábrica iniciou laboração em 1918, dedicando-se sobretudo à fundição de metais para a construção de alfaías agrícolas. Em finais dos anos 1930, sob a alçada do industrial Carlos Alberto Roeder (proprietário dos estaleiros de S. Jacinto, em Aveiro), a Metalúrgica passou a fornecer as indústrias da construção civil, de maquinaria agrícola e a indústria naval. A partir dos anos 50 cobria já uma área de negócio que abrangia o Alentejo, o Algarve e a região centro, desdobrando a sua atividade polivalente entre a produção de alfaías agrícolas ou de candeeiros para iluminação pública, e uma ampla oferta de serviços que passavam pelas suas secções de serralharia e carpintaria mecânica

Universidade, foi apresentada na exposição *Rescaldo e Ressonância!*, com curadoria de Inês Moreira, que esteve patente entre 23 de Abril e 31 de Agosto de 2009, no edifício da Reitoria da Universidade do Porto, concebida para a área destruída por um incêndio, em Maio de 2008, naquele edifício. Esta instalação era dedicada ao artista Adolf Wölfl (1864-1930), que durante a sua estadia de 35 anos num asilo para doentes mentais, em Waldau, produziu um conjunto monumental de 25000 páginas de textos, desenhos, colagens e composições musicais, cujo som se podia ouvir na instalação. Os vídeos eram compostos por registos documentais sobre o fogo e o edifício da universidade, articulados com imagens apropriadas do cinema. *ASA, Anatomia de um Estaleiro* foi apresentada na exposição *Edifícios e Vestígios*, que fazia parte do programa oficial de Artes Plásticas e Arquitectura da Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012, e que foi comissariada por Inês Moreira e Aneta Szylak. Esta partia da observação e do registo da transformação da antiga fábrica têxtil ASA num novo espaço cultural, apresentando uma série de vídeos e duas instalações de som, e sublinhava o passado industrial daquele espaço através da utilização de materiais como candeeiros e focos industriais e mobiliário abandonado da fábrica ASA. Cf. *Rescaldo e Ressonância!*, Porto: Reitoria da Universidade do Porto, 2009 [Coord. Inês Moreira] [Em linha] [Consult. 27-01-2020] <URL: https://issuu.com/rescaldoressonancia/docs/catalogo_final_high>; Paulo Mendes, "ASA, Anatomia de um estaleiro" in Inês Moreira (ed.lit), *Edifícios e Vestígios: Projeto-Ensaio sobre Espaços Pós-Industriais*, Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013, p. 101.

²⁶³ Esta exposição era dedicada a Guy Debord, quatro meses após a sua morte. Relembremos que foi no catálogo desta exposição, que esteve patente entre 1 de Abril e 1 de Maio de 1995 nas antigas instalações da Metalúrgica Alentejana, em Beja, que Paulo Mendes, Fernando Brito, João Louro, Miguel Palma, João Tabarra e Carlos Vidal, publicaram o manifesto *Golpe de Estado: Documento para um realismo activo*, já abordado no capítulo anterior.

²⁶⁴ Paulo Mendes apresentou ainda nesta exposição "*O Quarto dos Sons*" (1995), instalação sonora e de cartazes, e "*O Quarto do Poder*" (1995), instalação com retratos policopiados de intelectuais e dirigentes políticos.

e civil, forja e fundição de metais e de ferro, reparação de motores e fabricação de peças de substituição²⁶⁵. Mas a Metalúrgica Alentejana, que chegou a ser uma das mais importantes empresas do sul do País, entrou em processo de falência em 1974.

A história particular daquela fábrica, segundo Paulo Mendes, «(...) condensava muito das vivências do período de transição entre o Estado Novo e o pós-revolução: problemas dos sindicatos com a polícia política, afastamento da administração e período de auto-gestão seguido de falência.»²⁶⁶. Espelhando-se ali, por conseguinte, muitas das transformações e desilusões políticas e sociais que aconteceram entre o final do Estado Novo e o início e consolidação do período democrático.

Partindo dessa possibilidade de retrato coletivo, Mendes realizou um trabalho que, conjugando a fotografia e a instalação sonora, se centrava nas memórias pessoais de cinco antigos operários da Metalúrgica: Patrocínio Leitão Guerreiro, Manuel Romão de Almeida, Inácio Paixão, Justino António Baião dos Santos e António Barahona. O artista fez retratos fotográficos, a cores, de cada um destes trabalhadores, colocando-os depois nos vários armazéns da fábrica devoluta (Figs. 55-57). Onde em tempos se encontravam postos de trabalho, ferramentas, máquinas, produtos, passaram a estar retratos dos trabalhadores, fotografados nos seus novos locais de laboração ou nas coletividades onde passavam o seu tempo livre.

Cada fotografia era iluminada por lâmpadas fluorescentes industriais, o que sublinhava o contexto fabril, e o conjunto de imagens era acompanhado pela instalação sonora que permitia aos visitantes ouvir as entrevistas que Paulo Mendes fez com cada um daqueles trabalhadores. Nessas entrevistas os antigos operários relatavam as suas experiências, memórias de trabalho e memórias sociais da Metalúrgica durante os distintos momentos da sua atividade e distintos períodos políticos da História do país. Assim, onde em tempos se ouvia o frenesim do movimento rítmico das ferramentas e da mecânica dos corpos, passou a ouvir-se a voz de quem lá trabalhou, a sua experiência, as suas memórias.

²⁶⁵ Cf. Paulo Eduardo Guimarães, "Tradição e modernidade na indústria alentejana (1922-1950): a grande indústria" in *Elites e Indústria no Alentejo (1890-1960): Um estudo sobre o comportamento económico de grupos de elite em contexto regional no Portugal contemporâneo*, Évora: Publicações do Cidehus, Edições Colibri, 2006, pp. 117-199.

²⁶⁶ Paulo Mendes em entrevista a Sandra Vieira Jürgens e João Urbano. "Para uma arte política" in *Nada*, n. 12, Outubro, Lisboa: UR, 2008, pp. 76-109.

Cruzando memórias individuais com a memória coletiva nacional, Paulo Mendes resgatava a forma mais primordial da comunicação e transmissão de memórias, o relato, remetendo-nos para a figura seminal do contador de histórias e para o momento em que a memória chega à esfera pública sob a forma da narrativa.

A arte da narração, de contar histórias e memórias, como refere Walter Benjamin (1892-1940) em *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*²⁶⁷, caiu em desuso graças ao fim da experiência comunitária que nas sociedades capitalistas modernas deu lugar à vivência individual e privada. Esta transformação ditou não só a perda de uma relação social partilhada, que, com base na oralidade, punha em prática o carácter comum da comunicação, mas também a perda da transmissão de uma sensibilidade e sabedoria social coletiva que se articulava na figura do narrador. Segundo Benjamin, no isolamento do indivíduo perdeu-se tanto a capacidade de narrar e contar experiências passadas como a capacidade de ouvir.

Os novos meios de comunicação, que fundaram narrativas alicerçadas na novidade e na experiência individual e solitária, substituíram o tempo da narração do «saber que vem de longe»²⁶⁸, das experiências e da memória, pela informação. Nessa substituição refletiu-se, nota Benjamin, «a crescente redução da experiência»²⁶⁹. A informação, na sua sempre presente potência de obsolescência, condiz muito mais com as sociedades capitalistas modernas, cujo ritmo acelerado consome a morosidade própria da comunhão entre o narrador e o ouvinte no momento do relato, da transmissão da experiência²⁷⁰.

Sublinha o mesmo autor que, «a informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.»²⁷¹

²⁶⁷ Ensaio publicado pela primeira vez em 1936. Neste estudo utiliza-se como referência: Walter Benjamin, "O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", in *Magia e técnica, Arte e Política: Ensaaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª edição, 1987, pp. 197-221.

²⁶⁸ Walter Benjamin, *Ibidem*, p. 202.

²⁶⁹ Walter Benjamin, "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire" in *A Modernidade*, Porto: Assírio & Alvim, 2017, p. 109.

²⁷⁰ Segundo Benjamin, «Se a arte da narrativa hoje é rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.». "O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", p. 203.

²⁷¹ Walter Benjamin, *Ibidem*, p. 204.

Benjamin fala assim de uma *força germinativa* da narrativa, que, enquanto forma artesanal de comunicação, vai florescendo a cada narração, mesmo depois de muito tempo ter passado sobre aquilo que se narra ou sobre a primeira vez em que se ouviu determinada memória ser narrada, quando ela é já encadeada numa série de transmissão de memórias que inclui uma comunidade de narradores.

Esta narração de experiências passadas, ao contrário do que acontece num relatório ou nota informativa, não procura transmitir o «*"puro em si" da coisa narrada*»²⁷² numa descrição meramente objetiva, imparcial, desapaixonada. Pelo contrário, «*ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso*»²⁷³.

É então que Walter Benjamin destaca a agência do *eu* no momento da narrativa, a marca da subjetividade do narrador sobre aquilo que é contado, que se exercerá também no momento em que a memória, precisamente enquanto narrativa, chega à esfera pública. De facto, a memória não existe essencialmente, por si mesma. Mesmo quando é espoletada, voluntária ou involuntariamente, por determinado objeto, imagem, som ou cheiro, ela pertence sempre a um sujeito que recorda. O *eu* torna-se central no surgimento da memória e na forma como ela se manifesta. Neste sentido, a questão de quem se recorda deverá ser central na análise das narrativas da memória, e, consequentemente, na análise dos discursos históricos que elas possam originar.

O referido trabalho de Paulo Mendes pode, de igual modo, ser perspectivado em linha com as teorias de Paul Ricoeur, para quem a memória é uma fonte fundamental do conhecimento histórico. Segundo Ricoeur, a memória e a história devem ser encaradas enquanto parceiras na representação do passado, numa relação de reciprocidade na qual a memória não é só um mero objeto da história, mas sim uma das suas matérias-primas, uma das suas matrizes, pois, em última instância, «*(...) we have nothing better than memory to guarantee that something has taken place before we call to mind a memory of it*», «*(...) to signify that something has taken place, has occurred, has happened before we declare that we remember it*»²⁷⁴.

²⁷² Walter Benjamin, *Ibidem*, p. 205.

²⁷³ Walter Benjamin, *Ibidem*, p. 205.

²⁷⁴ Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2006, pp. 7, 21.

A memória assume-se então como a única prova de que algo efetivamente ocorreu em determinado momento no tempo. Porém, se a memória se assume assim numa fidelidade ao passado, caberá à história a vigilância e revisão críticas da memória, de modo a garantir a sua veracidade. A tarefa do historiador passa, então, por devolver sentido à memória individual e à memória coletiva. Competir-lhe-á o exercício regulado, ético, da memória - e do esquecimento - que permita evitar, conter, denunciar e corrigir, os *usos e abusos* da memória. Sobre a importância da crítica histórica, Ricoeur afirma:

*«Indeed, there is a privilege that cannot be refused to history; it consists not only in expanding collective memory beyond any actual memory but in correcting, criticizing, even refuting the memory of a determined community, when it folds back upon itself and encloses itself within its own sufferings to the point of rendering itself blind and deaf to the suffering of other communities.»*²⁷⁵

Paul Ricoeur atribui assim uma importância ética à tarefa do historiador²⁷⁶, e uma autonomia à história enquanto ciência. Porém, essa autonomia faz-se pela valorização e regulação da memória, e não o seu anulamento:

*«History can expand, complete, correct, even refute the testimony of memory regarding the past; it cannot abolish it. Why? Because, it seemed to us, memory remains the guardian of the ultimate dialectic constitutive of the pastness of the past, namely, the relation between the "no longer", which marks its character of being elapsed, abolished, superseded, and the "having been", which designates its original and, in this sense, indestructible character. That something actually did happen, this is the pre-predicative – and even pre-narrative - belief upon which rest the recognition of the images of the past and oral testimony.»*²⁷⁷

É também neste reconhecimento da memória enquanto garantia de que algo aconteceu no passado que Paulo Mendes resgata o testemunho oral²⁷⁸ daqueles trabalhadores. Com este trabalho traz para o presente a relevância política e social

²⁷⁵ Paul Ricoeur, *Ibidem*, p. 500.

²⁷⁶ Segue assim a linha de Tzvetan Todorov que defendia que «(...) memory – and forgetting – should be used in the service of justice», e que «The work of the historian, like every work on the past, never consists solely in establishing the facts but also in choosing certain among them as being more salient and more significant than others, then placing them in relation to one another; now this work of selecting and combining is necessarily guided by the search, not for truth, but for the good». Tzvetan Todorov cit. in Paul Ricoeur, *Ibidem*, p. 86.

²⁷⁷ Paul Ricoeur, *Ibidem*, p. 498.

²⁷⁸ O testemunho oral que, segundo Paul Ricoeur, «(...) constitutes the fundamental transitional structure between memory and history». *Ibidem*, p. 21.

daqueles testemunhos, que passa não só pelas narrativas que ali se recordam, mas também pelo facto de serem ex-operários da Metalúrgica a fazê-lo. Partindo de memórias pessoais, concretas, ancoradas numa realidade reconhecida, para fazer um retrato mais abrangente, coletivo, comunitário, dos tempos então recordados faz com que a história da vivência daquele edifício, enquanto era ainda possível vivê-lo e habitá-lo, se torne menos abstrata, mais próxima do presente.

Ao destacar a experiência daqueles operários, relevando o seu testemunho, dando-lhes espaço para exercerem a sua voz – voz essa que ao ser colocada no centro da devoluta Metalúrgica se torna fundamental para a nova experiência do espaço que a exposição então proporcionava - Paulo Mendes demonstra que tal é essencial para a investigação e compreensão histórica destes espaços de labor, bem como do país, particularmente do período atribulado do pós-25 de Abril, em que as reformas e a revolução se deram muito pelo esforço e pela luta do movimento operário, com os seus métodos próprios, desde greves a ocupações de terras e fábricas. Dando assim destaque e protagonismo às experiências e memórias individuais dos trabalhadores, bem como dos sujeitos sociais, ao invés de se destacarem os grandes empresários e investidores, as figuras de poder, as elites.

Se o trabalho em si mesmo era composto pelos retratos fotográficos e pela instalação sonora, pelas vozes e memórias dos trabalhadores que ocupavam de forma onnipresente o espaço, não devemos menosprezar a importância do próprio espaço para a narrativa que ali se estabelecia. Aquele edifício devoluto continha também ele, em si mesmo, o passado. Ele comunicava as suas próprias memórias materializadas nas marcas, nos riscos, nos cortes, nas rugas, nas manchas, nas paredes, no chão, no teto. Neste sentido, é como se a vivência passada da Metalúrgica, no seu auge, no período de decadência, e no tempo de inércia, em que a natureza foi dando conta do espaço, tivessem, tal «*como a mão do oleiro na argila do vaso*», escrito a sua narrativa naquele lugar. Como se a experiência ficasse impressa na matéria, transformando-se então em memória pronta a ser lida. Esta ideia, bem como a comparação que Benjamin oferece, remete-nos para o diálogo Platónico *Teeteto*, em que Sócrates, procurando orientar o jovem Teeteto para a pergunta "*o que é o saber?*", e dissertando sobre a possibilidade da opinião falsa e do erro, apresenta o símile do bloco de cera:

«Pois bem, supõe, tendo em vista o argumento, que nas nossas almas há uma espécie de bloco de cera que recebe as impressões, num, maior, noutro, mais

pequeno; noutro, da cera mais pura, noutro, mais suja, nuns de cera mais dura, noutros, mais líquida, nalguns, mais apropriada. (...) Digamos que é uma prenda da Memória, a mãe das musas, e que, se quisermos recordar algo – entre o que vimos, ouvimos, ou pensamos nós próprios – tomamos impressões nesse mesmo bloco de cera e colocamos a cera sob as sensações e os pensamentos como se estivéssemos imprimindo um sinete. Aquilo cuja impressão é fixada, recordamo-lo e sabemos, enquanto a sua imagem permanecer; por sua vez, o que é apagado ou não pode ser impresso, esquece-se e não se sabe.»²⁷⁹

Se aqui Sócrates combina o saber com aquilo que é memorizado na alma, explorando a deficiência da percepção e da memória e exemplificando casos em que ocorre a opinião falsa, no desacordo entre a percepção de algo e a sua recordação, o que nos interessa, neste momento, ao resgatar este símile, é esta ideia da memória enquanto impressão na matéria. Esta ideia de também os objetos serem marcados pelo passado e nos transmitirem e comunicarem algo sobre esse passado através das suas marcas de uso, das impressões da passagem do tempo, no fundo, a sua memória pronta a ser lida.

Tal ideia torna-se herdeira do inusitado conceito da «*linguagem das coisas*» de Walter Benjamin. Em *The Language as such and on the Language of Man* (1916)²⁸⁰, Benjamin defende que aquilo que normalmente se considera ser a função da linguagem, em que as coisas, ao serem nomeadas, são transformadas em objetos comunicáveis, é na verdade antecedida por um ato de receção, no qual se ouve e traduz a linguagem das coisas, dando-se então o processo de nomeação. Assim, de acordo com este autor, os objetos materiais têm a sua própria linguagem e é através dela que comunicam. Porém, se a linguagem humana comunica através de sons, os objetos comunicam, entre si e conosco, através do seu valor expressivo, uma linguagem material, rítmica, feita de contrastes e justaposições, numa comunidade material. Têm, assim, através da linguagem material que se inscreve na sua pele, marcas e sinais de uso, a capacidade de comunicarem

²⁷⁹ Platão, *Teeteto*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, pp. 281-282, Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri.

Procurando explorar o fenómeno da memória como separado do da imaginação - com o primeiro a dizer respeito a uma realidade anterior, sublinhando a marca temporal da coisa recordada, e o segundo ao fantástico, ao irreal e utópico -, Paul Ricoeur parte deste mesmo símile para identificar a herança grega da tradição filosófica de desvalorização da memória às margens de uma crítica da imaginação. Cf. Paul Ricoeur, "The Greek Heritage" in *Memory, History, Forgetting*, pp. 7-21.

²⁸⁰ Ensaio escrito em 1916 e publicado postumamente em 1955. Neste estudo utiliza-se como referência: Walter Benjamin, "The Language as such and on the Language of Man" in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York: Schocken Books, 1986, pp. 314-332.

a sua história e o seu significado. Cabe-nos a nós ter a capacidade de os ler, de os interpretar, no momento da tradução da linguagem do objeto para a linguagem humana.

É esse valor expressivo, que nos fala do passado daquele lugar, impresso na sua materialidade, que participa na narrativa da obra que, em 1995, Paulo Mendes instalou na Metalúrgica Alentejana. A memória do espaço tornava-se essencial para a experiência da obra. O visitante, obrigado a deambular pela fábrica para ir ao encontro dos retratos, fotográficos e sonoros, dos trabalhadores, e das janelas para o passado que cada um deles abria, ia mergulhando nessas impressões, nessas memórias que também o próprio espaço comunicava. Cada um completava assim uma corrente vital do passado, composta por reminiscências e recordações, pela «(...) *lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia (...)*»²⁸¹, que é também, na verdade, a imagem da própria formação e constituição da memória.

Numa crónica para o seminário regional *Diário do Alentejo*, a arquiteta Maria João George lamentava: «(...) *a ruína da velha Metalúrgica Alentejana traz-me à memória que um dia a cidade acabava por aqui. Poderá este lugar vir a ser parte dela? Até agora, esta imensa área que se estende desde o gaveto tem sido como a ausência de cidade ou o contrário dela (...)*»²⁸². Este trabalho de Paulo Mendes ocupava então um espaço que por motivos económicos, políticos, ou sociais, deixara de fazer parte da cidade, sendo votado ao abandono e a sua história remetida ao esquecimento.

Se assumirmos a cidade, no seu conjunto, como o espaço da cidadania, o palco onde se realizam as mais diversas atividades humanas, pode-se entender que a sua recuperação, o seu resgate, passará não só por uma recuperação material, técnica, pontual, das suas estruturas, mas também pelo resgate das imagens e memórias dos sujeitos que a habitavam. Ao mesmo tempo que nos revelava que os espaços, mesmo no seu abandono, são sempre habitados, pelas impressões e pelas memórias, a obra de Mendes obrigava também a uma nova vivência e experiência daquele lugar onde em tempos a cidade acabava. O registo das memórias dos antigos operários da metalúrgica tornava-se relevante não só para uma reflexão sobre as consequências políticas, sociais, e até urbanísticas, de determinados acontecimentos históricos, mas também para relegar essas

²⁸¹ Walter Benjamin, "O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", p. 206.

²⁸² Maria João George, "XXVII - Até onde vai a cidade?" in *Crónicas da Cidade de Beja*, Beja: Diário do Alentejo, 2009, p. 51.

memórias ao futuro. Ocupando aquele lugar com essas memórias e experiências, Paulo Mendes acabava por, ainda que temporariamente, reinscrevê-lo na narrativa da cidade, fazendo-o voltar a ser *presença de cidade*.

Paralelamente, se recordarmos que Benjamin relacionava a perda de uma ideia de comunidade com o cair em desuso da prática de narrar experiências e memórias, podemos encarar esta obra como um tear de memória que ligava sujeitos e potenciava uma comunidade em torno dessa mesma memória.

De facto, a importância política da ideia de comunidade, de comunhão, e do resgate e preservação das memórias das comunidades têm marcado também a atividade mais recente de Paulo Mendes. São disso exemplo os trabalhos de cariz colaborativo e participativo – bem como a programação associada - *Conversas em Família: Estórias da Ilha de Cima e da Ilha de Baixo* (2014) e *Se estou meio morto é porque estou ainda meio vivo* (2019).

Conversas em Família: Estórias da Ilha de Cima e da Ilha de Baixo, uma instalação documental *site-specific*, foi criada durante o projeto *Arquipélago*, uma residência artística concretizada pelo Ao Cabo Teatro, Circolando e Paulo Mendes, durante dois meses na "ilha"²⁸³ da Bela Vista, na Rua Dom João IV, no Porto, no âmbito do programa *Cultura em Expansão* daquela Câmara Municipal. A instalação, que partia do registo de memórias e experiências dos residentes da ilha da Bela Vista, encontrava-se numa casa devoluta e era composta por móveis e objetos encontrados na "ilha" e uma série de vídeos, na sua maioria realizados no contexto deste projeto - mas incluindo também vídeos realizados anteriormente, como *Capri* (2009) e *Mulher* (2010), que eram reproduzidos em monitores CRT distribuídos pelo espaço, e que pertencem à série *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)*, que será abordada mais adiante neste capítulo. Paralelamente à exposição realizaram-se nos dias 11, 18, e 25 de Outubro uma série de debates e intervenções performativas e teatrais, que contavam com a participação de moradores da "ilha".

²⁸³ As “ilhas” do Porto são pequenos aglomerados habitacionais em forma de corredor, que, devido ao crescimento demográfico e à falta de casas, se multiplicaram na parte traseira de lotes estreitos para aproveitar o terreno. Embora anteriores à industrialização, desenvolveram-se exponencialmente no século XIX, albergando muitas famílias em casas precárias de reduzidas dimensões e sem condições de salubridade.

Se estou meio morto é porque estou ainda meio vivo, uma instalação *site-specific* que tinha como referência as casas palafíticas dos avieiros, comunidade de pescadores locais, foi apresentada no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, na exposição *Comunidades Provisórias* (26 de Outubro de 2019 a 23 de Fevereiro de 2020), na qual participaram também Tiago Baptista e Susana Mouzinho, a quinta do ciclo expositivo *COSMO/POLÍTICA* (2017-2020), com curadoria de Sandra Vieira Jürgens e Paula Loura Batista. Esta instalação, de carácter rudimentar, improvisado, inacabado, foi construída no *hall* do museu, estabelecendo um contacto imediato com quem por ali passasse. A estranha habitação que ali se impunha tinha como referências as casas dos avieiros, e foi construída com uma série de materiais dos acervos do Museu do Neo-Realismo, de outros museus municipais e das oficinas da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, materiais emprestados pela comunidade piscatória local, materiais de construção civil, arquivos, documentos fotográficos, videográficos e sonoros de Paulo Mendes, entre outros.

Segundo o artista, a colaboração dos avieiros, com o seu relato e testemunho, foi fundamental para a conceção da instalação²⁸⁴. Com este trabalho, o artista levava para dentro do museu a voz, a experiência, e os modos de viver dos «*nómadas do rio*», como foram apelidados em 1942 pelo escritor Alves Redol²⁸⁵, questionando a presença do *outro* no espaço museológico, e ativando no presente a memória de uma comunidade que existe no limiar da extinção e do esquecimento.

3.2. Tráfico/Tráfego (Freeze Frame): Palimpsestos Urbanos

*A fórmula para o derrube do mundo não a fomos procurar nos livros, demos com ela vagueando. Era uma deriva de longos longos dias, em que nada se parecia com aquilo que a véspera mostrara; e que nunca cessava.*²⁸⁶

²⁸⁴ No âmbito da programação paralela da exposição realizou-se uma visita guiada à instalação, orientada por Paulo Mendes e com a participação de elementos da Comunidade Avieira, que foi seguida por uma visita ao Bairro dos Avieiros, localizado à beira Tejo, e terminou com um almoço no Centro de Artes do Rio Manuel do Vau, preparado pela comunidade de pescadores.

²⁸⁵ Alves Redol, *Avieiros*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1980 [1ª edição: 1942].

²⁸⁶ Guy Debord, *Movemo-nos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo*, Lisboa: Fenda, 1995, p. 49 *cit. in* Maria Ramalho, "A Deriva na Internacional Letrista: Para uma Crítica Radical do Urbanismo (1954-2017)" in *Revista Punkto*, n. 19 – O empreendedor como arquitecto, Primavera 2018. [Em linha] [Consult. 28-12-2019] <URL: https://www.revistapunkto.com/2018/04/a-deriva-na-internacional-letrista-para_6.html>.

Se no trabalho que realizou para expor na antiga Metalúrgica Alentejana, Paulo Mendes aliava ao relato e testemunho das memórias dos ex-operários um comentário subjacente às transformações dos lugares espoletadas pelas transformações históricas, políticas e sociais, o registo dessas transformações urbanas era uma preocupação que revelava já em 1991, ano em que iniciou a série *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)*, que desde então tem evoluído como um *work in progress*. Esta, um laborioso e plural registo de imagens, na sua maioria captadas em Portugal, e, pontualmente, no estrangeiro (em cidades como Londres, Barcelona ou Marraquexe, entre outras), já foi montada em vários formatos e parte de uma leitura política e social das cidades, revelando cruzamentos e contrastes culturais, sociais e económicos.

Partindo de uma metodologia de trabalho assente na deriva e num ímpeto documentarista, arqueológico, na observação e registo das manifestações do passado no presente da cidade, de formas que se vão tornando obsoletas antes do seu desaparecimento final, esta série vai arquivando para memória futura as alterações urbanísticas e os vestígios da contemporaneidade que nos permitem perceber as estruturas sociais e culturais que imperam na cidade.

Num entendimento da cidade enquanto «*durée (...) an inveterate life-form, a memory*»²⁸⁷, registando em diferentes tempos diversas paisagens urbanas, as fotografias e os vídeos que compõem esta série revelam o modo como experienciamos, utilizamos, habitamos e abandonamos os lugares, como a nossa presença neles se inscreve, a forma como as transformações urbanísticas e sociais se vão manifestando, e o impacto que os paradigmas económicos e políticos têm sobre as cidades e as suas mutações.

Imagens que implicam a alteração e deslocação, numa reflexão sobre a forma como, numa relação recíproca, o espaço interfere na nossa perceção e memória individual e coletiva, ao mesmo tempo que revelam como a memória e a história são essenciais para uma leitura crítica sobre as várias relações que se vão manifestando na cidade.

Como vimos, Walter Benjamin dissertava em 1916 sobre a «*linguagem das coisas*», o valor expressivo dos objetos, a forma como eles nos abordam e apelam à nossa atenção, como falam connosco; e como, em última instância, determinam o modo como

²⁸⁷ Walter Benjamin vai buscar o termo «*durée*» a Henri Bergson, utilizando-o para descrever esse mesmo entendimento da cidade. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 252.

os usamos e como interagimos com eles, como condicionam e determinam o nosso comportamento e a nossa percepção, impactando a nossa subjetividade e assumindo um papel essencial na formação das identidades individuais e coletivas. Benjamin via-o na infância, quando a criança ganha consciência de si mesma interagindo com os brinquedos e obedecendo ao seu ritmo, e extrapolava essa relação para a idade adulta e, num ponto de vista mais lato, como já foi observado²⁸⁸, para a consciência de si que o sujeito alcança ao submeter-se aos ritmos da cidade.

Benjamin fala-nos assim da forma como o mundo material condiciona diretamente o comportamento, pensamento e subjetividade dos indivíduos. Segundo este autor, se o ambiente material, impondo-nos o seu próprio e estranho ritmo, influencia de forma decisiva a formação da subjetividade, a cidade determina também a nossa experiência e a nossa memória à medida que nela nos vamos movendo, à medida que lhe vamos obedecendo. Entende-se que assim é não só pela forma como o passado nela inscrito chega até nós, mas também pelo efeito que o próprio ambiente surte na forma como a memória se forma e se manifesta, e o modo como com ela nos relacionamos. Estabelece-se então, como já foi apontado²⁸⁹, uma recíproca interpenetração do sujeito e do mundo material que o envolve, numa relação incessante entre o exterior e o interior, entre a materialidade e a subjetividade, entre a cidade e a memória. Ao mesmo tempo, se toda a identidade humana se constrói numa relação com o ambiente material, então as paisagens urbanas representam também uma história coletiva, onde o coletivo vai ganhando posse de si mesmo.

De facto, em *A Berlin Chronicle* (1932), vemos como a cidade funcionava para Benjamin como um dispositivo mnemónico, através do qual lhe era permitido recordar-se dos encontros, das pessoas, do seu rosto²⁹⁰. A cidade continha e estruturava as suas

²⁸⁸ Jacob Abraham Latham, "The City and the Subject: Benjamin on Language, Materiality, and Subjectivity" in *Epoché: The University of California Journal for the Study of Religion*, vol. 24, 2006, pp. 49-67.

²⁸⁹ Jacob Abraham Latham, *Ibidem*, p. 56.

²⁹⁰ Para Benjamin, os lugares tinham um papel ainda mais ativo na formação das suas memórias do que as pessoas. Recordando-se dos tempos que passava com Fritz Heinle no Princess Café em Berlim, o autor refere que «*It is quite possible that S. Guttman, its occupant, met us here, too, from time to time. I have no recollection of it, just as in general, here more than elsewhere, the human figures recede before the place itself, and none of them is as vividly present to me as a forlorn, approximately circular chamber in the upper story (...)*». Mais à frente, quando se recorda de uma tarde em Paris, escreve: «*I wish to write of this afternoon because it became so apparent what kind of regimen cities keep over imagination, and why the city (...) indemnifies itself in memory, and why the veil it has covertly woven out of our lives shows the images of people less often than those of the sites of our encounters with others or with ourselves.*». Vemos como, em Benjamin, o espaço apropria a memória. As pessoas que conheceu, as discussões que com elas teve, esmorecem, subsistindo apenas a memória dos lugares, a marca que o espaço imprimiu no bloco de

memórias, moldando-as de acordo com os seus próprios ritmos, com o seu desenho, com o seu contorno. De tal forma que o filósofo compara o trabalho da memória ao mapeamento de uma cidade. Como já foi referido²⁹¹, tanto a cidade como a memória são, para Benjamin, passíveis de ser mapeadas, representadas de forma similar:

*«I have long, indeed for years, played with the idea of setting out the sphere of life – bios – graphically on a map. First I envisaged an ordinary map, but now I would incline to a general staff's map of a city center, if such a thing existed. Doubtless it does not, because of ignorance of the theater of future wars.»*²⁹²

Mais à frente, descrevendo a vontade de redesenhar um diagrama da sua vida, que em tempos tinha realizado mas que entretanto tinha perdido, Benjamin pensa nesse diagrama como um percurso sobre os meandros do passado, sobre o labirinto da memória, como quem recorda determinado percurso pelas ruas e becos da cidade:

*«Now, however, reconstructing its outline in thought without directly reproducing it, I would instead speak of a labyrinth. I am concerned here not with what is installed in the chamber at its enigmatic center, ego or fate, but all the more with the many primal entrances leading into the interior. (...) So many primal relationships, so many entrances to the maze.»*²⁹³

Vemos aqui como Benjamin espacializa a sua vida, as suas memórias, num mapa, implicando que a memória e a cidade são representáveis de forma similar. Neste sentido, podemos falar das memórias enquanto paisagens urbanas, mapas de uma história pessoal e coletiva.

Além disso, para Benjamin a estrutura da memória, que era decisiva para a estrutura da experiência²⁹⁴, permitiria, a par com a história, contrariar os efeitos alienantes

cera. Walter Benjamin, "A Berlin Chronicle" in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York: Schocken Books, 1986, pp. 24, 30.

²⁹¹ Jacob Abraham Latham, *Ibidem*, p. 55.

²⁹² Benjamin continua descrevendo esse mapa: *«I have evolved a system of signs, and on the gray background of such maps they would make a colorful show if I clearly marked in the houses of my friends and girl friends, the assembly halls of various collectives, from the "debating chambers" of the Youth Movement to the gathering places of the Communist youth, the hotel and brother rooms that I knew for one night, the decisive benches in the Tiergarten, the ways to different schools and the graves that I saw filled, the sites of prestigious cafés whose long-forgotten names daily crossed our lips, the tennis courts where empty apartment blocks stand today, and the halls emblazoned with gold and stucco that the terrors of dancing classes made almost the equal of gymnasiums.»*. Walter Benjamin, *Ibidem*, p. 5.

²⁹³ Walter Benjamin, *Ibidem*, p. 31.

²⁹⁴ Para explicitar esta relação entre a memória e a experiência, Benjamin recorre particularmente às obras de Charles Baudelaire (1821-1867), Henri Bergson (1859-1941) e Marcel Proust (1871-1922), *Les Fleurs*

da *fantasmagoria*, conceito por ele introduzido, e que se estabelecia como uma extensão do conceito Marxista de fetichismo da mercadoria. Esta era resultado da transformação de todas as relações sociais segundo a lógica da mercadoria, e informava as relações humanas e a experiência do mundo social e cultural. Numa extensão do fetichismo ao universo simbólico e subjetivo do mundo social, a fantasmagoria manipulava os modos de ver, sentir, viver, pensar e idealizar a cidade, o *outro*, o presente e o futuro. Utilizando a alegoria do *flanêur*, Benjamin demonstrava como a cidade e a multidão se transformaram em fantasmagorias que expressavam «*the gaze of the alienated man*»²⁹⁵. Seria apenas através da memória e da consciência histórica que se tornaria possível acordar dessa alienação, de tal modo que, segundo Benjamin:

«(...) *awakening is the great exemplar of memory: the occasion on which it is given us to remember what is closest, tritest, most obvious (...) what here is to be secured on the level of the historical, and collectively. There is a not-yet-conscious knowledge of what has been. Its advancement has the structure of awakening.*»²⁹⁶

Anos mais tarde, Guy Debord começou a desenvolver ainda no contexto da Internacional Letrista (1952-57) - consolidando-o na Internacional Situacionista (1957-72) - o conceito de *deriva*, que, ainda que por ele não assumido, podemos considerar herdeiro do pensamento e conceptualização que décadas antes Walter Benjamin desenvolvera²⁹⁷. Tal como Benjamin, os situacionistas entendiam os efeitos afetivos que o ambiente envolvente exerce sobre os indivíduos e sujeitos coletivos, e o modo como a memória e a história deveriam assumir um papel crucial na desestabilização do efeito alienante do *espetáculo*²⁹⁸.

du mal (1857), *Matière et Mémoire* (1896) e *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), respetivamente. Cf. Walter Benjamin, "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire" in *A Modernidade*, Porto: Assírio & Alvim, 2017, pp. 103-148.

²⁹⁵ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, p. 10.

²⁹⁶ Walter Benjamin, *Idem*, p. 389, [k1,2].

²⁹⁷ Parece-me importante referir, contudo, a distinção que a historiadora de arte Claire Bishop faz entre os dois autores, Walter Benjamin e Guy Debord, que a leva a considerar «*esquizofrénica*» a prevalência da terminologia por eles utilizada quando se discute e analisa os discursos da arte politizada e o papel do espectador. Nas suas palavras: «*I say schizophrenically, since Benjamin advocates new technology and mass audiences, while Debord scathingly critiques a society of mass consumption.*». Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London; New York: Verso, 2012, p. 18; 291, n. 28.

²⁹⁸ Que seria o equivalente à *fantasmagoria* de que falava Walter Benjamin, como repara o ensaísta e crítico de arte Jonathan Crary no seu breve percurso pela «*pré-história do espetáculo*». Cf. Jonathan Crary, "Spectacle, Attention, Counter-Memory" in Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist international: Texts and Documents*, Cambridge, MA; London, England: The MIT Press, 2002, pp. 455-466.

A *deriva*, cujas raízes se encontravam nas *excursões e visitas Dada* e nas caminhadas noturnas surrealistas, segundo os situacionistas, consistia num «*modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem brusca através de ambientes variados.*»²⁹⁹. Uma deslocação na cidade, sem destino nem objetivo, tendo em conta apenas a influência do ambiente envolvente, rompendo assim com os princípios do funcionalismo e utilitarismo da modernidade capitalista. Assumia-se como uma ferramenta de investigação para a *psicogeografia*, o «*estudo dos efeitos do meio geográfico, conscientemente ordenado ou não, que age directamente sobre o comportamento afectivo dos indivíduos*»³⁰⁰, tendo em vista o *urbanismo unitário*, crítica ao urbanismo que consistia na «*(...) utilização global de artes e técnicas que concorrem para a construção integral dum meio ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento*»³⁰¹. Numa aproximação da arte ao quotidiano, esta visava uma ativa consciencialização da cidade, com o intuito de desestabilizar o alienante reino da aparência da *sociedade do espetáculo*³⁰², e o efeito disciplinador, homogeneizante e, em última instância, desumanizador do espaço urbano capitalista.

Nessa consciencialização da cidade, tal como também defendia Benjamin, a memória e a história assumiam um papel preponderante. De acordo com Guy Debord, a primeira prioridade do domínio do espetáculo foi precisamente o erradicar do conhecimento histórico³⁰³, de tal forma que uma das cinco principais características de uma sociedade que tenha atingido o estado do «*espectáculo integrado*»³⁰⁴ é a sensação do eterno presente³⁰⁵. Esta falsa consciência do tempo, trazida pela paralisação e pelo abandono da história e da memória, necessários à imiscuidade do espetáculo, é explicada por Debord nos seguintes termos:

²⁹⁹ AA.VV., *Internacional Situacionista – Antologia*, Lisboa: Antígona, 1998, p. 27.

³⁰⁰ AA.VV., *Ibidem*.

³⁰¹ AA.VV., *Ibidem*.

³⁰² Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Antígona, 2012.

³⁰³ Guy Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, London/New York: Verso Books, 1990, p. 13.

³⁰⁴ Numa primeira fase, em *La Société du Spectacle*, publicado pela primeira vez a 14 de Novembro de 1967, Guy Debord definiu duas formas de manifestação do espetáculo: a concentrada (própria dos regimes ditatoriais que assentam no culto do chefe), e a difusa (que tinha como modelo a sociedade americana, e a figura do cidadão-consumidor). Contudo, em 1988, no ensaio *Commentaires sur la société du spectacle*, o autor considerava que estas tinham já convergido, originando um terceiro tipo de espetáculo, o espetáculo integrado, transversal a todos os tipos de regimes políticos.

³⁰⁵ «*The society whose modernization has reached the stage of the integrated spectacle is characterized by the combined effect of five principal features: incessant technological renewal; integration of state and economy; generalized secrecy, unanswerable lies; an eternal present.*» Guy Debord, *Ibidem*, pp. 11-12.

«History's domain was the memorable, the totality of events whose consequences would be lastingly apparent. And thus, inseparably, history was knowledge that should endure and aid in understanding, at least in part, what was to come: "an everlasting possession," according to Thucydides. In this way history was the measure of genuine novelty. It is in the interest of those who sell novelty at any price to eradicate the means of measuring it. When social significance is attributed only to what is immediate, and to what will be immediate immediately afterwards, always replacing another, identical, immediacy, it can be seen that the uses of the media guarantee a kind of eternity of noisy insignificance. The precious advantage which the spectacle has acquired through the outlawing of history, from having driven the recent past into hiding, and from having made everyone forget the spirit of history within society, is above all the ability to cover its own tracks -- to conceal the very progress of its recent world conquest. Its power already seems familiar, as if it had always been there. All usurpers have shared this aim: to make us forget that they have only just arrived.»³⁰⁶

O espetáculo, que precisa então de erradicar os vestígios e as representações do passado e a consciência ativa do tempo histórico para exercer e normalizar o seu poder, constrói esse perpétuo presente através de uma circularidade incessante de informação, onde rapidamente se esquece o passado, particularmente o passado próximo, e se anula implicitamente o futuro.

Os situacionistas valorizavam, por isso, as manifestações do passado acumuladas na cidade. E estas fugiam às *novas cidades* que eram construídas sobre a rutura com o tempo histórico, de tal modo que *«their motto could be: "On this spot nothing will ever happen, and nothing has ever happened."»³⁰⁷*. Segundo Debord, *«It is obviously because the history which must be liberated in the cities has not yet been liberated that the forces of historical absence begin to compose their own exclusive landscape.»³⁰⁸*. Assim, a consciencialização afetiva, histórica, da cidade, os vestígios e manifestações do passado nela presente - fugindo à paisagem exclusiva, uniforme, ahistórica, da cidade sob a égide da sociedade do espetáculo - permitiam a fuga a esse presente perpétuo, totalitário e controlador.

³⁰⁶ Guy Debord, *Ibidem*, pp. 15-16.

³⁰⁷ Guy Debord, *Ibidem*, p. 177.

³⁰⁸ Guy Debord, *Ibidem*, p. 177.

Cada parede ou ruela arruinada abria-se à possibilidade, à liberdade, a outros tempos, outros modos de vida, modos de estar e de pensar. Lugares que se distinguiam daqueles onde a memória e a história social não se manifestavam, onde o passado tinha sido apagado pelos excessos homogeneizantes do funcionalismo e utilitarismo capitalistas, ou onde a história se manifestava de forma artificial.

São precisamente esses lugares e gestos de resistência que Paulo Mendes resgata, congela, na série *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)*, direcionando-a para uma reflexão acerca da experiência e consciência percetiva e vivencial da cidade, numa leitura crítica sobre a mesma, que passa pelo sublinhar da importância da memória e da história no modo como nos relacionamos com a cidade e com os outros na cidade.

Um primeiro momento expositivo deste *work in progress* foi a instalação homónima, composta por 200 fotografias, na exposição *Casa Portuguesa, Modelos Globais para Casas Locais*, comissariada pela associação cultural L'atalante (coordenada por Pedro Machado Costa e Carlos Sant'Ana), que teve lugar no Torreão Nascente da Cordoaria Nacional, em Lisboa, entre 17 de Setembro e 31 de Outubro de 2005, no âmbito da bienal *Experimenta Design*. Nesta exposição, que procurava estabelecer uma relação «entre o quadro disciplinar específico da arquitectura e os contextos social, cultural e económico»³⁰⁹, participaram doze ateliers de arquitetura³¹⁰. Estes conceberam habitações que, segundo os mesmos, respondiam às necessidades e preocupações da vida contemporânea, utilizando de forma sustentável materiais reciclados e novas tecnologias.

Recorde-se, a propósito, que a arquitetura e a cidade têm sido presenças assíduas dos vários discursos fotográficos desde o início da história da fotografia³¹¹. Ao mesmo tempo, a fotografia - que, como defendia Walter Benjamin encerrou uma alteração dos limites da percepção³¹² - tem sido um instrumento privilegiado para a representação das

³⁰⁹ Sinopse da exposição no website da bienal *Experimenta Design* de 2005. [Em linha] [Consult. 20-01-2020] <URL: http://www.experimentadesign.pt/2005/pt/02_01_05.htm>.

³¹⁰ Participaram nesta exposição os ateliers e arquitetos: a.s* atelier de santos, S'A architectos, Pedro Campos Costa, Atelier do Corvo, go/a, Nuno Merino Rocha, B Quadrado, PAHR!, Bernardo Rodrigues, marcosandmarjan, AIRRIGHTS, e Pedro Gadanho.

³¹¹ Recordamos aqui a heliografia *Point de vue du Gras* (1826-1827) de Nicéphore Niépce (1765-1833), onde se vêem as paredes da sua habitação em Saint-Loup-de-Varennes, os daguerreótipos da *Boulevard du Temple* (1838/1939), em Paris, de Louis Daguerre (1787-1851), as vistas de Paris de Hippolyte Bayard (1801-1887), as fotografias aéreas de Félix Nadar (1820-1910), as fotografias de Paris de Eugène Atget (1857-1827), entre tantas outras.

³¹² Segundo Benjamin, «a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala aos olhos. Diferente porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente (...) só conhecemos este inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise.» Walter Benjamin, "Pequena História da Fotografia" in

cidades, e na formação da percepção, imaginação e memória das mesmas. Esta permite-nos ter acesso a uma série de informações que, no seu conjunto, constituem um conhecimento mediado sobre a arquitetura, o urbanismo e a cidade, a sua formação, expansão e transformação, e os modos como nela se vive.

É precisamente esse conhecimento mediado que se encontrava nas fotografias que Paulo Mendes então apresentou. Para a instalação *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)* o artista selecionou 200 fotografias (slides de 35 mm) da série homónima e apresentou-as numa caixa de luz de grandes dimensões, que constituía também a entrada da exposição (Figs. 58, 59). Compondo um retrato da cidade contemporânea, essas imagens registavam na sua maioria lugares considerados marginais, periféricos, que resistem à normatividade dos centros de poder, de atividade e de produção da cidade. Desde antigas áreas industriais a estações de comboio desativadas, complexos habitacionais ou edifícios devolutos, estradas, prédios em construção, barracas, bairros, ruas, pessoas, graffiti, ali se representavam a clandestinidade, a pobreza, mas também o luxo. Em suma: a cidade, corpo estranho e plural, de conflitos e consensos, na sua multiplicidade de vivências e realidades, lugar de circulação de diferentes identidades individuais e coletivas, onde se disputam os vários poderes políticos, económicos e sociais.

A apresentação não-hierarquizada destas imagens remetia-nos para uma composição arquivística - ou até para a forma como as obras são engradeadas nas reservas dos museus, como aquelas representadas nas fotografias/pinturas que Paulo Mendes apresentou em *S de Saudade, Retratos da Vida Portuguesa* (2007), como vimos no primeiro capítulo deste estudo.

Allan Trachtenberg (ed.lit), *Ensaio sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*, Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 222. Desta forma, para Benjamin, a fotografia dirigia-se ao inconsciente, tal como a memória. É elucidativa a forma como o autor descreve, no seu ensaio *A imagem de Proust* (1929), no qual se debruça sobre a obra de Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido* (1913-1927), que «As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa.» (p. 46). Por isso é que o trabalho da memória, o tecido da rememoração, «o trabalho de Penélope da reminiscência» (p. 37), é «(...) uma tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de consciência.» Nos seus ensaios Benjamin tratava particularmente da memória involuntária, que Proust distinguia da memória voluntária, intelectual. Cf. Walter Benjamin, "A imagem de Proust" (1929) in *Magia e técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, pp. 36-49 e Walter Benjamin, "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire" (1939) in *A Modernidade*, Porto: Assírio & Alvim, 2017, pp. 103-148. Também Siegfried Kracauer defendia, em 1927, que o significado da imagem fotográfica era inscrito pelo inconsciente: «(...) what is retained in the image is not the features envisaged by a liberated consciousness. The representation captures contexts from which such consciousness has departed – that is, it encompasses orders of existence that have shriveled without wanting to admit it.» Siegfried Kracauer, "Photography" in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, MA/London, England: Harvard University Press, 2005, p. 55 [Ed. Thomas Y. Levin].

Como sugere Ernst van Alphen, o tipo de imaginação proposta pelo arquivo, enquanto base de dados que representa o mundo numa coleção de itens, sugere uma organização espacial da experiência, em oposição a uma organização temporal, própria da narrativa³¹³. Entendemos que nessa organização, nessa espacialização, dá-se no arquivo um nivelamento da importância de cada um dos documentos que o compõem, que são ali sistematizados de forma homogênea.

Naquele contexto, as imagens apresentadas numa espacialização não-hierarquizada estabeleciam entre si uma relação eminentemente tensa. Ao mesmo tempo que cada fotografia se afirmava por si mesma na sua particularidade, no seu conjunto estas imagens podiam ser consideradas fragmentos espaciais e temporais que coletivamente ativavam de forma reverberativa uma constelação de significados, numa ideia de trânsito entre o singular e o universal. Nelas revelavam-se, como considerou o historiador de arte David Santos, as «(...) *desigualdades inerentes ao projeto moderno e haussmaniano de cidade, essa complexa realidade geopolítica e fenomenológica que se concentra num fluxo de imagens, símbolos e significações permanentemente despoletado pelo “tráfico” mas logo convertidas nesse “tráfego” imenso de significação viva e transformadora, em trânsito para novos domínios ou correspondências.*»³¹⁴.

Num segundo momento, Paulo Mendes realizou o vídeo *Abandonado, Tráfico/Tráfego (Entre Imagens) Porto Março 2006*³¹⁵. Composto por uma sucessão de planos fixos, numa aproximação à fotografia (todos com a mesma duração de 1'30"), e com som captado no local, este vídeo de 54 minutos registava uma obra abandonada na Avenida Fernão de Magalhães, no Porto. Esta, que começou a ser construída em 1974 nos terrenos da desativada fábrica de fiação, com o intuito de ali se fazer um parque de estacionamento e uma galeria comercial, viu a sua construção prolongar-se no tempo até ser suspensa no início dos anos 1990. Foi naquele edifício inacabado, abandonado, que ficaria conhecido como *Pão de Açúcar*, que em Fevereiro de 2006 foi brutalmente

³¹³ Ernst van Alphen, "The Decline of Narrative and the Rise of the Archive" in Hanna Meretoja e Colin Davis (Eds.), *Storytelling and Ethics: Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*, New York/London: Routledge, 2017, p. 72.

³¹⁴ David Santos, *A Reinvenção do Real: da reflexão crítica ao exercício de curadoria*, Dissertação de Doutoramento em Arte Contemporânea apresentada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Setembro de 2013, p. 291.

³¹⁵ Este foi um dos vídeos selecionados para "The Art of Fiction_Playtime Research Complex", exposição individual de Paulo Mendes na Solar – Galeria de Arte Cinemática, em Vila do Conde, em 2006. Foi exposto também na 31ª exposição do projeto *In Transit*, apelidada "Numa Cidade Talvez", no Porto, em 2007. É possível ver *online* uma versão reduzida de 8' 58": [Em linha] [Consult. 15-11-2019] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WktKkKlsTk0>>.

violentada e assassinada por um grupo de jovens residentes em instituições que acolhem crianças em risco, a transexual, imigrante brasileira, prostituta, seropositiva e sem-abrigo Gisberta Salce Junior³¹⁶.

De um modo quase imediato Paulo Mendes teve o ímpeto de registar aquele edifício, símbolo do abandono. Não só do abandono dos lugares, mas, talvez principalmente, do abandono daqueles que estão socialmente mais vulneráveis, dos que são marginalizados, símbolo da extrema desumanização que se foi instalando nas relações com o outro. Cumpria assim a necessidade de remeter aquele lugar à memória. Através da imagem preservava-o, resguardava-o do esquecimento que as eventuais transformações poderiam trazer³¹⁷.

Mais tarde, entre 8 de Novembro e 6 de Dezembro de 2008, na Galeria Reflexus Arte Contemporânea, esteve patente a exposição/instalação *Nas traseiras... un terrain vague* (Fig. 60). Nesta, Mendes pôs em confronto três registos documentais: uma fotografia de 2001 e dois vídeos de 2008, de 3 minutos, mostrados em *loop*. No seu confronto estes registos mostravam as transformações ocorridas num terreno localizado nas traseiras de um condomínio fechado, na zona da Campanhã, no Porto. No registo fotográfico podia-se ver como, num primeiro momento, em 2001, aquele terreno era ocupado por uma série de habitações em condições precárias. Nelas morava um conjunto de pessoas, na sua maioria antigos operários das fábricas extintas naquela freguesia. Nos dois vídeos de 2008 era possível ver como ali tinha já sido erguido um condomínio de luxo.

³¹⁶ Para uma reportagem sobre os acontecimentos que então ocorreram e sobre o consequente processo judicial: Catarina Marques Rodrigues, "Gisberta, 10 anos depois: a diva transexual que acabou no fundo do poço" in Observador, 21 de Fevereiro de 2016 [Em linha] [Consult. 05-02-2020] <URL: <https://observador.pt/especiais/gisberta-10-anos-diva-homofobia-atirou-fundo-do-poco/>>.

³¹⁷ De facto, se até aqui aquele espaço se manteve como então, no final de 2019 foi noticiado que a empresa imobiliária Lucios Real Estate, «*inspirando-se nas novas dinâmicas do Porto e potenciando a capacidade atrativa do centro da cidade*», irá ali construir o novo *Edifício Pacífico*, que englobará espaços comerciais e de prestação de serviços, escritórios, e espaços de atividade turística, nomeadamente um hotel e residências, com o intuito de «*devolver este espaço à comunidade, promovendo negócios, emprego e novas dinâmicas*». Resta saber a que comunidade e que novas dinâmicas. Por outro lado, se até aqui a necessidade de recordar levou a que espontaneamente se escrevesse e reescrevesse o nome de Gisberta - "*Gisberta vive*" - nos muros que circundam a obra abandonada, com o novo empreendimento a memória será demolida, rasurada pelo esquecimento. Fonte da empresa a Joaquim Gomes, "Edifício Pacífico vai surgir na zona central do Porto" in *Jornal i*, 17 de Outubro de 2019 [Em linha] [Consult. 05-02-2020] <URL: <https://ionline.sapo.pt/artigo/674456/edificio-pacifico-vai-surgir-na-zona-central-do-porto?seccao=Portugal>>; Mariana Correia Pinto, "Edifício onde morreu Gisberta reabilitado até 2022" in *Público*, 16 de Outubro de 2019 [Em linha] [Consult. 05-02-2020] <URL: <https://www.publico.pt/2019/10/16/local/noticia/edificio-onde-morreu-gisberta-reabilitado-ate-2022-1890244>>.

Assumindo uma clara posição crítica e politizada, Paulo Mendes propunha assim uma reflexão em torno da reorganização do espaço público comprometido pela especulação imobiliária, sobre as desigualdades sócio-espaciais que se formam sob a égide do capitalismo e do neoliberalismo, e as mais variadas mutações das cidades no caminho para a «(...) *época da sua reprodutibilidade financeira*»³¹⁸.

De facto, as imagens que compõem a série *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)* revelam um sentimento de não-pertença relativamente a um urbanismo³¹⁹ que, no seu desejo de modernização e renovação, na sua obsessão pela ordem, na forma do ordenamento do território, que assume um forte carácter ideológico, põe em prática uma empobrecedora vontade de uniformização cultural e um controlo urbano que passa pela higienização e expulsão das classes mais pobres dos centros das cidades, pela segregação espacial e social, pela liberalização do mercado imobiliário e a especulação imobiliária, pela economia do turismo e a gentrificação, que em si são, como já foi apontado, «*apenas a face mais visível de uma transformação estrutural das cidades e das suas formas de vida na época do neoliberalismo e da finança*»³²⁰.

Ao mesmo tempo que registavam os lugares de resistência, lugares que, entre a perda e a reconfiguração, fugiam ainda dessas avassaladoras transformações, as imagens da série *Tráfico/Tráfego* punham à vista os efeitos da violência política, social e económica que alteram por completo o paradigma de cidade³²¹, num rumo à despolitização e desumanização dos cidadãos.

Se *Nas traseiras... un terrain vague* assume um explícito comentário crítico a essa realidade, esta instalação revelava ao mesmo tempo, e mais uma vez, uma sensibilidade distinta na forma de olhar as grandes cidades e os vários modos de vida que nela se manifestam. Isso torna-se explícito também pelo resgatar, no título da exposição, da

³¹⁸ Pedro Levi Bismarck, "A Cidade na Época da sua Reprodutibilidade Financeira" in *Revista Punkto*, nº25 – casa cidade comum, Outono, 2019 [Em linha] [Consult. 13-01-2020] <URL: <https://www.revistapunkto.com/2019/12/a-cidade-na-epoca-da-sua-15.html>>.

³¹⁹ Vale a pena lembrar as palavras de Debord: «*Urbanism – "city planning" – is capitalism's method for taking over the natural and human environment. Following its logical development toward total domination, capitalism now can and must refashion the totality of space into its own particular decor.*» Guy Debord, *Society of Spectacle*, p. 91.

³²⁰ Pedro Levi Bismarck, *Ibidem*.

³²¹ Segundo Pedro Levi Bismarck, «*A trilogia que, durante tanto tempo, serviu para descrever um certo paradigma de cidade – a polis (a política: autonomia e forma de governo), a civitas (cidadania: estatuto político do seu grupo social) e a urbs (edificação e infra-estrutura) – está, hoje, obsoleta. Na metrópole neoliberal há apenas urbs: infra-estrutura e capital humano precarizado e desqualificado politicamente.*». *Ibidem*.

expressão *terrain vague*. Expressão cunhada pelo arquiteto espanhol Ignasi Solà-Morales (1942-2001), num ensaio homónimo de 1995³²², que, partindo principalmente do trabalho de alguns fotógrafos desenvolvido nos 1970, revelava o seu interesse nas formas de ausência da cidade contemporânea, desde áreas urbanas abandonadas a edifícios obsoletos, que se transformam em fascinantes pontos de atenção, *indícios solventes*, que demonstram a experiência que temos das cidades.

Como nos descreve este autor, a palavra francesa *Terrain* referia-se a um lugar, uma extensão de solo de limites precisos, edificável, na cidade, mas também a extensões maiores, menos precisas. Esta está ligada à ideia física de uma porção de terra numa condição expectante, potencialmente aproveitável, mas com uma definição anterior que nos é alheia. Solà-Morales explica-nos ainda como com a palavra *Vague*, partindo da sua origem germânica, *vagr-wogue* (que se refere às ondas da água, ao movimento, à oscilação, instabilidade, flutuação), e da sua dupla origem latina, *vacuus* (que se refere ao vazio, desocupado, livre, disponível, descomprometido) e *vagus* (que nos remete para o indeterminado, o impreciso, o incerto), entende que os *Terrain Vague* se estabelecem numa relação entre a ausência de uso, de atividade, e o sentido de liberdade, de expectativa.

Percebe-se assim o poder evocativo que os *terrain vague* podem assumir nas cidades. Um vazio enquanto ausência, marcado pela memória do passado, mas também enquanto promessa, lugar de encontro, do possível, de expectativa de movimento e liberdade.

É a estranheza destes lugares no contexto urbano da cidade que espoleta o impulso e reação de preservar, de *congelar* fotográfica e videograficamente, esses lugares vagos, expectantes, imprecisos, residuais, povoados pelo inesperado, por encontros fortuitos, por vários tempos e vários ritmos. Espaços alternativos, estranhos à eficácia produtiva da cidade, à sua identidade homogénea esmagadora, na qual a liberdade se restringe. Espaços que, em falência económica, política e social, permanecem fora da dinâmica urbana de atividade, de poder, mas que transmitem uma sensação de expectativa do porvir. Este congelamento parte de uma vontade documental, de preservação e conservação da memória, na sua relação com o tempo e a polis. Documentar estes lugares, remetidos às

³²² Publicado pela primeira vez em Cynthia C. Davidson (Ed.), *Anyplace*, Cambridge, MA: MIT Press, 1995, pp. 118-123. Utilizou-se como referência: Ignasi Solà-Morales, "Terrain Vague" in *Territorios*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 181-193.

traseiras, antes que a arquitetura e o urbanismo - enquanto instrumentos de organização, de racionalização, de eficácia produtiva - os rasurem, transformando o vago em produtivo, o vazio em edificado, e o baldio em rentável.

Entre 22 de Julho e 11 de Setembro de 2006, na exposição *Cais de Embarque* do projeto *Teleférico* do *Laboratório das Artes*³²³, no Teleférico da Penha, em Guimarães, Paulo Mendes apresentou a instalação *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame) / Guimarães Julho 2006 / Postais Turísticos / Work in Progress*. Aqui, aliada a um discurso crítico acerca da *turistificação* das cidades, a ideia de arquivo, do acumular de imagens da cidade, ficava particularmente explícita pela forma como a série foi instalada no espaço. Apresentava então 20 fotografias, duplicadas, em formato postal e coladas no topo de caixas de cartão, juntamente com 20 etiquetas autocolantes. As embalagens de cartão estavam amontoadas, como se aquele espaço fosse um armazém, e como se dentro delas estivesse uma série de reproduções daqueles *postais* (Fig. 61). Porém, estas imagens, que registavam gestos fugazes e formas e estruturas obsoletas, em nada se assemelhavam àquelas imagens idealizadas, infinitamente reproduzidas, dos postais e souvenirs turísticos, que estabelecem um discurso normativo, idealizado, sobre as cidades.

Também na programação do *Laboratório das Artes*, em 2013, entre 8 de Fevereiro e 9 de Março, Paulo Mendes apresentou no Edifício do Café Milenário, no Largo do Toural em Guimarães, a exposição *Sem Título*, onde estavam presentes uma instalação sonora, *Conversa*, cujo som fora captado no Porto, em 2010, e vários vídeos da série *Tráfico/Tráfego*, que destacando momentos banais do quotidiano se relacionavam na verdade com locais e acontecimentos simbolicamente relevantes da história política nacional: *Pathé*, realizado em 2004 junto ao antigo cinema Pathé, em Lisboa, cujo edifício se encontrava então totalmente ao abandono; *Ventoinha* e *Persiana*, vídeos de 2008, cuja filmagem foi realizada no edifício sede da Fundação de Oeiras quando as instalações se

³²³ O projeto *Laboratório das Artes* (LAB), surgiu como grupo informal de artistas, composto por Jorge Fernandes, José Emílio Barbosa, Luís Ribeiro e Nuno Florêncio, em 2001, após a intervenção artística numa loja comercial em Guimarães. Entre 2003 e 2005, instalado numa casa dos finais do séc. XIX, na Rua de Camões, em Guimarães, desenvolveram exposições, performances, música e mostras de cinema. O projeto *Teleférico*, o primeiro do LAB a ser apoiado pela Direcção Geral das Artes, apresentou-se em dois momentos diferentes: *Teleférico 1. Cais de Embarque* e *Teleférico 2. Operação Transbordo* (23 de Setembro a 17 de Novembro de 2006). Na primeira, para além de Paulo Mendes, participaram também André Sousa, António de Sousa, António Gonçalves, Avelino Sá, Cristina Mateus, Fernando José Pereira, Joana da Conceição, João Marçal, José Emílio Barbosa, Luís Ribeiro, Mafalda Santos, Manuel Rodrigues, Miguel Soares e Nuno Florêncio. Na segunda, participaram Carla Cruz, Isabel Carvalho, João Giz, Jorge Fernandes, Luís Godinho, Manuel Santos Maia, Margarida Paiva, Mauro Cerqueira, Max Fernandes, Miguel Ângelo Rocha, Miguel Leal, Miguel Palma, Nuno Machado, Pedro Tudela e Rita Castro Neves.

encontravam já devolutas³²⁴; *Homem*, cuja filmagem foi realizada em Lisboa, na Rua António Maria Cardoso, durante as obras de construção do condomínio de luxo Paço do Duque na antiga sede da PIDE, em 2008, e onde se via um homem, talvez um dos construtores do empreendimento, num momento de pausa para um cigarro; *Tróia*, que registava, em 2008, a construção do empreendimento Tróia Resort; *Capri*, realizado no Porto, na zona de Campanhã, em 2009, onde os contrastes entre o luxo, a riqueza, e o precário e vulnerável, se impunham, via-se um terreno descampado, "ilhas" de operários e, por trás delas, um grande edifício, contemporâneo, luxuoso – com o avançar do vídeo e a chegada da noite a escuridão cobre as casas precárias, subsistindo apenas a luz e forma do edifício contemporâneo, a riqueza a sobrepor-se sobre as vivências mais vulneráveis na cidade; *Mulher*, filmado no Porto, no Mercado do Bulhão, em 2010, onde se vê uma mulher, sentada, apoiada a uma paleta, observando a vida no mercado seguindo o seu rumo normal, vida essa que, fora do plano da imagem, chega até nós apenas pelo som; e *Aleixo*, realizado aquando da implosão que em poucos segundos demoliu a Torre 5 do Bairro do Aleixo, no Porto, a 16 de Dezembro de 2011³²⁵, processo que daria início à demolição das torres para dar lugar a um condomínio de luxo, até agora não concretizado.

³²⁴ O primeiro contacto do artista com aquele espaço remonta a 1997, quando comissariou, juntamente com Paulo Cunha e Silva, a exposição *Anatomias Contemporâneas: O Corpo na Arte Portuguesa dos Anos 90*, que esteve patente entre 13 de Novembro de 1997 e 25 de Janeiro de 1998, na antiga nave de produção de armamento para a guerra colonial, que a partir de 1997 se passou a denominar Hangar K7. Em 2003 Paulo Mendes foi abordado por Jorge Barreto Xavier, então vereador da cultura da Câmara Municipal de Oeiras (CMO), para ali desenvolver um projeto. Daí resultou o projeto *Terminal*, cuja curadoria partilhou com Sandra Vieira Jürgens e Inês Moreira. *Terminal* prolongou-se por sete meses e incluiu as exposições *Em Fractura: Colisão de Territórios*, entre 22 de Abril e 12 de Junho de 2005, e *Toxic: O Discurso do Excesso*, entre 30 de Junho e 02 de Outubro de 2005, contando com a participação de 87 artistas e apresentação de 116 obras especificamente produzidas para o projeto e 62 produzidas anteriormente, 10 conferências, 40 visitas guiadas e 30 oficinas para crianças, registando 15 mil visitantes. Também neste projeto Paulo Mendes tinha a intenção de integrar a história da fábrica onde esta nova proposta cultural se instalava. Contudo, os arquivos não pertenciam à CMO e o acesso à documentação foi-lhe bloqueado pela administração da Fundação. Como recorda em entrevista aos *Cadernos de Curadoria*, projeto desenvolvido no âmbito do Laboratório de Curadoria da programação de Arte e Arquitetura da Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012, cuja conceção ficou a cargo de Bruno Marchand: «A única coisa que eu consegui colocar na exposição foram duas ou três grandes fotografias de época, colocadas na zona de entrada, e nas quais se podia ver como é que a fábrica estava instalada territorialmente no conselho e naquela área de Oeiras. Não tendo nenhuma informação direta sobre a história da fábrica, não tinha por onde pegar para falar sobre essa memória e sobre o que ali acontecera em termos sociais, políticos e industriais. A relação que se tentou estabelecer foi mais abstrata, reforçando junto dos visitantes uma leitura que levasse em linha de conta a memória social e industrial de toda aquela estrutura, o que passava essencialmente pela utilização dos contentores e dos andaimes que reforçavam materialmente esse caráter industrial daquele espaço fabril. Não nos foi possível estabelecer uma relação mais profunda porque, como é habitual em Portugal, a história não existiu.». Paulo Mendes em entrevista a Bruno Marchand (concepção), *Terminal/Paulo Mendes, Cadernos de Curadoria 4*, Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2012, p. 6.

³²⁵ Da série *Tráfego/Tráfego (Freeze Frame)* fazem também parte duas fotografias que registam o momento imediatamente posterior à demolição. As duas podem ser vistas no *website* do artista e uma delas foi publicada no *website* da Revista *Punkto*, com o título "*Building Imploded, Political Vacuum*". [Em linha]

Nos vídeos *Homem* e *Mulher* os dois retratados estão num momento de pausa, de suspensão, de intervalo, entre tempos e ações, enquanto à sua volta o espaço, e as dinâmicas e vivências a ele associado se vão transformando.

Esta ideia de intervalo, de interrupção, de uma ação retirada de um fluxo, marca também a própria realização dos vídeos. Planos fixos, alguns mais longos outros com menor duração, na sua maioria com um enquadramento único que se mantém até ao final. Fragmentos espaciais e temporais destacados do curso normal do tempo - tal como no momento da recordação, onde o trabalho da memória nos retira do presente para nos levar a outros tempos, outros espaços, outras imagens.

Os planos fixos davam-se à expansão dos limites temporais, o que era exponenciado pela sua exibição em *loop*, mas também à diluição das especificidades dos meios fotográfico e videográfico. Se as fotografias de *Tráfico/Tráfego* congelam o momento ao mesmo tempo que se situam entre a quietude e o movimento em potência, a imagem videográfica, nestes planos fixos, parecia alongar-se, dando-nos a ver os gestos e as subtis alterações que se manifestam no espaço. Estabelecia-se assim esta oscilação em que as especificidades de cada *medium* parecem contaminar-se.

Aliada à narrativa que estes vídeos estabeleciam, na mesma exposição em Guimarães, na varanda da fachada principal do Café Milenário, via-se hasteada uma grande bandeira portuguesa a preto e branco: *Portuguesa Monochrome* - instalação de Paulo Mendes pela primeira vez ali apresentada, e que acabou por ser roubada durante a noite nos últimos dias da exposição, depois de algumas queixas à polícia por alegada ofensa aos símbolos nacionais (Fig. 62).

Numa acutilante e certa intervenção crítica sobre a realidade social e política do país, esta exposição concretizava um retrato do Portugal contemporâneo. Como Paulo Mendes escreveria na folha de sala da instalação *Portugal Meteorológico*, que deveria ter sido inaugurada a 26 Abril de 2013 no âmbito do projeto *1ª Avenida*, no Edifício Axa, no Porto, mas que não se concretizou por a PortoLazer, entidade gestora do espaço, se ter oposto à exposição da *Portuguesa Monochrome* no exterior do edifício³²⁶:

[Consult. 13-01-2020] <URL: <https://www.revistapunkto.com/search?q=paulo+mendes&x=0&y=0>>;
[Consult. 13-01-2020] <URL: http://www.paulomendes.org/?pagina=noticias/noticias&acao=ver_noticia&id_noticia=470#conteudo>.

³²⁶ *Portugal Meteorológico* era uma instalação *site-specific* que seria composta por seis vídeos da série *Tráfico / Tráfego* e pela *Portuguesa Monochrome*, que seria colocada a meia haste no exterior do edifício,

«(...) Não há nada de heróico na lassidão de um quotidiano cinzento. Histórias não lineares cortadas com as lâminas de uma crua realidade. Fragmentos de um filme sobre o Portugal presente, de uma realidade estilhaçada, entre a desintegração social de um país à deriva e a contestação social em surdina num gesto de desespero contido.

Micro histórias de uma macro história política, de utopias interrompidas, entre a incoerência e a demagogia, de uma classe política irresponsável e impune, o país move-se entre a vulgaridade da sua decadência e as histórias menores dos seus protagonistas anónimos. Um país nostalgicamente sem memória, sem projecto de futuro, que procura um rumo, uma nova narrativa para o seu futuro, mais uma vez, adiado. A realidade é um facto ruidoso com consequências dissonantes.»³²⁷

Num outro momento expositivo, entre 6 de Novembro e 11 de Dezembro de 2010, na Galeria Reflexus Arte Contemporânea, também no Porto, Paulo Mendes apresentou *Reprint in Real-Time*, onde cruzava fotografias da série *Tráfico/Tráfego* com fotografias apropriadas.

Aqui relacionava imagens de gestos perdidos e lugares obsoletos, imagens da cidade em transformação, em construção e deperecimento, com imagens que nos remetiam ao universo mais familiar e íntimo. Desde fotografias que pertenciam ao álbum de família do artista, a fotografias compradas em antiquários e alfarrabistas.

Na construção da imagem de família e da memória familiar a fotografia assume um papel preponderante. A câmara fotográfica, as molduras onde se exibem as fotografias pela casa, os álbuns de família, físicos ou virtuais, são instrumentos que não só fazem parte da vivência familiar como são essenciais para a consolidação do conceito de família,

na varanda contígua à sala onde os vídeos seriam expostos. Contudo, a *PortoLazer* proibiu a bandeira de ser visível do exterior. O artista, não aceitando qualquer truncagem ou censura ao seu trabalho, por esta implicar uma alteração do seu sentido e pertinência, retirou toda a instalação da exposição. Ironicamente a bandeira chegou a estar a meia haste na varanda do edifício no dia 25 de Abril, sendo retirada no dia 26, depois do *dia da liberdade*. Sobre este episódio, Paulo Mendes escreveria: *«O que aconteceu passou a fazer parte do processo e da história deste trabalho [Portuguesa Monochrome], tal como já no passado outros problemas deste tipo aconteceram com outras obras que produzi. Este é apenas mais um episódio, irrelevante do ponto de vista criativo, pertinente para se entender os limites da crítica e o alvoroço que resulta de comportamentos desajustados protagonizados por gestores político / culturais. (...) O sistema político e social procura predominantemente criar consensos dominantes que dificultem e quase anulem a possibilidade de um posicionamento crítico, a cultura, deve ser utilizada como detonadora dessa análise crítica»*. Paulo Mendes, *Portuguesa Monochrome: Algumas Considerações*, 29 de Abril de 2013 [Em linha] [Consult. 11-02-2020] <URL: http://www.paulomendes.org/?pagina=noticias/noticias&acao=ver_noticia&id_noticia=476>.

³²⁷ Paulo Mendes, *Ibidem*.

que em si próprio é uma construção com um contexto ideológico e sociocultural. Para Marianne Hirsch, a fotografia de família cumpre o papel de suavizar as rugas da vida privada e, por isso, «*family albums include those images on which family members can agree and which tell a shared story*», de tal modo que olhar «*beyond the surface of the image, or outside its frame, might upset the delicate balance of agreement on which the construction of the album and the narrative of family rests.*»³²⁸.

Representando visualmente os elos morais e emocionais das famílias (essa história partilhada que é sustentada por delicados equilíbrios), a fotografia permite a idealização das relações familiares e uma naturalização daquilo que, afinal, é altamente codificado. Daí que Hirsch refira que as fotografias de família se situam «*in the space of contradiction between the myth of the ideal family and the lived reality of family life*»³²⁹. À medida que a fotografia «*(...) immobilizes the flow of family life into a series of snapshots, it perpetuates familial myths while seeming merely to record actual moments in family history*»³³⁰. As fotografias de família, então, assumem-se não só como fragmentos de um passado partilhado, entre o mito e a realidade, como nos permitem decifrar mais atentadamente a construção desse ideal de família em determinado momento no tempo. E essa narrativa é construída não só a partir das imagens em si, mas também pelo modo como são selecionadas, organizadas, e até manipuladas nos álbuns de família. Neste sentido, as fotografias que, por alguma razão, acabam por ser rejeitadas, indo parar aos antiquários ou alfarrabistas, formam também elas uma narrativa que se considerou passível de descarte.

Tal como os objetos e lugares que Paulo Mendes fotografou, essas fotografias compradas tinham uma vida passada que lhe era alheia, desconhecida, e à qual se poderia aceder apenas através dos vestígios e sinais nelas contidos. Tal como aqueles lugares, ou os objetos neles presentes, aquelas fotografias foram descartadas. Tal como eles, essas imagens foram resgatadas pelo artista. Cada uma das fotografias apresentadas procurava, assim, situar a memória individual e coletiva, pessoal e alheia, gerindo uma série de situações como a deslocação ou a perda.

³²⁸ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press, 2002, p. 107.

³²⁹ Marianne Hirsch, *Ibidem*, p. 8.

³³⁰ Marianne Hirsch, *Ibidem*, p. 7.

Ao mesmo tempo que colocava em questão o descartar dos objetos, das imagens, dos lugares, bem como das memórias e histórias a eles associadas, manifestava-se também nesse trabalho de Mendes o modo como tais deslocamentos se abrem a uma série de novas ficções. No seu conjunto essas fotografias estavam suscetíveis a uma atribuição de sentidos resultante do confronto da imaginação e das memórias do espectador com as várias realidades que ali se apresentavam. Estabeleciam-se na dualidade entre ficção e realidade, onde a barreira entre uma verdade objetiva e a ficção se estreitava.

De facto, nesta exposição Paulo Mendes estava interessado na ideia de simulação, de construção de ficções a partir das histórias sugeridas pelas imagens das várias pessoas e dos vários gestos que as habitavam. Essa ideia ficava desde logo sublinhada pelo que se podia ler numa das paredes: «*No Time. No Memory. No Real. Just Images*». Esta proposta tinha precisamente a ver com essa deslocação de um contexto original das imagens. Órfãs de passado, alienadas do seu significado original, elas passam a embeber todas as ficções que aqueles que as utilizam ou que para elas olham lhes atribuem.

Isto mesmo era sublinhado pelas imagens que se encontravam acima da referida inscrição na parede. Num antiquário, o artista adquiriu uma série de fotografias, todas "habitadas" pela mesma pessoa. Dispôs-las então numa sequência linear de modo a construir com elas uma narrativa claramente ficcional, uma vez que o passado daquelas imagens e daquela pessoa lhe era desconhecido. Como escreveu Siegfried Kracauer, «*In a photograph, a person's history is buried as if under a layer of snow.*»³³¹. Ou seja, a fotografia por si só não é suficiente para chegarmos à história de alguém, particularmente quando esta é deslocada do seu contexto original, quando o seu valor semiótico original se perdeu. A fotografia oscila, por conseguinte, entre a capacidade de documentar e a capacidade de enterrar a história. Este deslocamento pode dar-se pelo envelhecimento da fotografia, pela distância temporal entre o momento da sua captura e o momento em que é observada, ou, por exemplo, e como se supõe ser este caso, pelo desprendimento de uma série de laços emocionais (até por distância temporal) que se estabelecem na construção da imagem de família e memória familiar, e que é particularmente latente nos álbuns fotográficos pessoais, familiares. A impossibilidade de chegar a um conhecimento verdadeiro sobre a vida do homem retratado naquelas fotografias era, simbolicamente,

³³¹ Segundo Kracauer, esta camada de neve só era passível de ser ultrapassada com o auxílio da tradição oral. Siegfried Kracauer, "Photography" in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, MA/London, England: Harvard University Press, 2005, p. 51 [Ed. Thomas Y. Levin].

representado por Mendes através de uma imagem completamente a preto, que coincidia com o limite da parede (Figs. 63, 64).

A ideia de ficção tornava-se também explícita numa das fotografias expostas, em que se via um set de filmagens, em Lisboa, no espaço público. Por outro lado, o modo como as fotografias estavam dispostas no próprio espaço da galeria remetia igualmente para o universo cinematográfico da montagem (Figs. 65, 66). Como uma realidade estilizada, entre a fragmentação e a interrupção, e a sequência narrativa. Como enigmas fragmentados da experiência contemporânea da cidade, de um acumular de disparidades, labirintos de surpresas, descontinuidades e contradições.

Deste modo, percebemos como as imagens que compõem não só esta exposição mas toda a série *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)* se estabelecem num cruzamento do espaço real, percorrido, com o universo invisível do pensamento e da imaginação. Das narrativas que as imagens, no seu conjunto, sugerem, revela-se como os mais privados gestos se articulam com narrativas sociais e realidades mais abrangentes, invocando, mais uma vez e constantemente, a imaginação e memória do observador. Este está livre para fazer as suas ligações, para construir as suas ficções, e viajar entre as imagens, entre as memórias pessoais que elas invocam e as «*memórias imaginadas*»³³², como se cada uma delas fosse um ponto num mapa.

Inferindo, em *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)* manifesta-se o modo como a memória estará no centro de um modo político, interventivo, crítico, de experienciar e registar a cidade, «*(...) inventariando memórias de um passado pós-industrial e dum presente rendido às condições mínimas de sobrevivência.*»³³³.

As imagens que a compõem registam a cidade contemporânea enquanto palimpsesto, espaço múltiplo onde se cruzam diferentes tempos históricos. Nelas vemos como a transformação urbanística vai deixando cicatrizes, vestígios como ruínas, numa presença continuada do passado. As cidades repletas de disjunções e descontinuidades,

³³² Andreas Huyssen vai buscar este termo a Arjun Appadurai, adaptando o seu conceito de “nostalgia imaginada”, desenvolvido em *Modernity at Large* (1996). Como Huyssen nos indica, toda a memória é imaginada, porém, o termo memórias imaginadas permite-nos distinguir entre memórias vividas, que advêm da experiência, e memórias que advêm dos arquivos, das imagens. Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, p. 17.

³³³ Paulo Mendes, “ASA, Anatomia de um estaleiro”, p. 101.

entre o moderno e o tradicional, retendo vestígios da sua própria história como lembranças de um passado coletivo.

Como escreveu Italo Calvino, as cidades são feitas das relações do seu espaço com os acontecimentos do seu passado, «*é desta onda que reflui das recordações que a cidade se embebe como uma esponja e se dilata.*»³³⁴.

Em *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)* fica patente uma vivência e experiência do espaço através de uma temporalidade outra, uma temporalidade não-evolutiva e que será tudo menos unilinear. Numa reflexão sobre a passagem do tempo e a ação humana, estas imagens de Paulo Mendes revelam a multiplicidade de tempos e coisas, de memórias e pessoas, que atuam sobre o tecido urbano, registrando as marcas dos usos, das movimentações e transformações, e o modo como esses vestígios, esses espectros, esses fantasmas marcam o espaço público e privado, numa invocação permanente do passado, da memória.

Cada um destes registos sedimenta gestos vividos, apreendidos, sugeridos ou imaginados em situações completamente distintas, com o intuito de evitar o esquecimento das presenças, das passagens e momentos transitórios e fugazes.

Partindo da deriva, da deslocação, da viagem³³⁵, a itinerância pelo espaço e a experiência das cidades assumem-se nesta série enquanto materiais de reflexão sobre o passado e o presente, sobre narrativas pessoais e coletivas. Paulo Mendes percorre os limites da cidade, que serão também os limites, as ruturas, da vivência socioeconómica e política do país, criando um *inventário espacial*³³⁶, com base numa metodologia arquivística, onde relaciona a fotografia e o vídeo, o fixo e o movente, a paisagem e o lugar, a presença e a ausência, o vivido e o imaginado, o real e o ficcional. Nos seus vários registos persistem os gestos, as memórias, os lugares ambíguos e marginais, as paisagens

³³⁴ Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, Lisboa: Editorial Teorema, 2006, p. 14.

³³⁵ Como refere Michel Onfray, «*A arte da viagem exorta uma ética lúdica, a uma declaração de guerra ao controlo e à cronometragem da existência.*». Segundo o filósofo francês «*(...) a viagem oferece uma oportunidade para desenvolver os cinco sentidos: sentir e escutar mais profundamente, olhar e ver com mais intensidade, degustar e tocar com mais atenção – o corpo desassossegado, tenso e aberto a novas experiências, regista mais informações do que habitualmente (...) imerso no real, apreende através do jogo da intencionalidade e da consciência (...)*». Michel Onfray, *Teoria da Viagem: Uma Poética da Geografia*, Lisboa: Quetzal, 2009, pp. 15, 52.

³³⁶ Sigfried Kracauer, "Photography" in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, MA/London, England: Harvard University Press, 2005, p. 61 [Ed. Thomas Y. Levin].

acidentadas, os *terrain vague* expectantes, que se negam à idealização e normatividade que as transformações das cidades têm vindo a instaurar.

Nestas fotografias e nestes vídeos percebem-se, então, as transformações urbanas como indicativas de um mundo social em mutação e desintegração, desde a forma como habitamos a cidade ao modo como nos relacionamos com *o outro*, como «*coabitamos nas sociedades contemporâneas nessa superestrutura urbanística e social que nos é imposta*»³³⁷. De tal forma que estas podem funcionar como um barómetro que nos permite medir a frágil e precária estabilidade de estruturas em rutura pela violência e exploração política, social, ambiental e económica.

Com qualquer um destes trabalhos de Paulo Mendes acabamos por perceber como a questão processual não só informa a obra final, como é fundamental no confronto com a realidade, no seu entendimento. Como reconhece o artista: «*A questão não é produzir arte política, mas sim produzir politicamente o nosso trabalho.*»³³⁸.

³³⁷ Paulo Mendes em entrevista a Bruno Marchand (Concepção), *Terminal/Paulo Mendes, Cadernos de Curadoria 4*, Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2012, p. 6.

³³⁸ Paulo Mendes, post no *facebook*, 21 de Fevereiro de 2020 [Em linha] [Consult. 21-02-2020] <URL: <https://www.facebook.com/paulomendes21/posts/10222302266095107>>.

Considerações Finais

Esta investigação - intitulada *Passado Presente: imagens da história e usos contemporâneos da memória na arte fotográfica e videográfica de Paulo Mendes* - procurou analisar de que modo na prática artística de Paulo Mendes a história e a memória assumem um papel central no questionamento crítico, politicamente engajado, com que o artista interpela a realidade.

É sabido que a nossa experiência do presente, o modo como vivemos e como nos posicionamos perante o nosso tempo, depende em grande parte da forma como nos relacionamos com o passado. Nas sociedades contemporâneas vai, todavia, imperando a vivência de um «*presente contínuo*»³³⁹, imemorial, permeado por agoras, pelo imediato, por sucessivos instantes, num estado de obsolescência permanente que instaura um quotidiano em que se esquece ou mitifica o passado, e a partir do qual não se perspetiva o futuro. Um tempo onde a experiência parece ter vindo a empobrecer perante a submissão ao espetáculo, a presença saturada dos *media* e a acelerada circulação de informação, que propiciam a dilatação da percepção histórica, onde um movimento perpétuo de transformação instaura uma sensação de eterno presente.

Contrariando esta forma de viver o agora, que o esvazia de qualquer sentido e que contribui para um estado de anestesiamento perante as crises que se vão sucedendo, contra a impotência de agir politicamente, a prática artística de Paulo Mendes demonstra a importância de ler historicamente o fenómeno político da memória e do esquecimento nas sociedades de consumo contemporâneas.

Revelando-nos a pluralidade da memória, o não esgotamento do passado, os trabalhos deste artista obrigam-nos a olhar para o que ficou para trás para tentarmos perceber não só como chegámos ao presente mas também o modo como o passado, mesmo que não conscientemente encarado, informa o modo como vivemos e como nos posicionamos no nosso tempo e como podemos imaginar e conceber o futuro. A obra de Mendes marca, assim, o tempo numa cultura de amnésia³⁴⁰, considerando que não existe uma integração devida da memória e da história nacional no debate político e na vivência social da atualidade.

³³⁹ Eric Hobsbawm, *Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 13.

³⁴⁰ Parafraseando Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, London: Routledge, 1995.

Como o demonstram as obras que constituíram objeto deste estudo, invoca-se então o passado, numa forma representacional, com um sentido de *dever da memória* de responsabilidade para com o presente, recusando as estratégias dos abusos da memória e do esquecimento, tal como teorizados por Paul Ricoeur, e abrindo espaço para a perspetivação do futuro. Como refere Michel Onfray: «*Com o passado prepara-se o futuro, e deste modo o presente torna-se mais denso, mais sólido, mais coerente, mais consciente. Ordenar os vestígios desentorpece, agiliza a alma.*»³⁴¹

Paulo Mendes revela não só a contemporaneidade de algumas das imagens da história política recente nacional, o modo como surtem ainda efeito na atualidade, como encarna também o contemporâneo enquanto atitude, nos contornos conceptualizados por Giorgio Agamben³⁴². É contemporâneo pois, pertencendo ao seu tempo, posiciona-se criticamente, anacronicamente, perante a forma como a sua sociedade, cultura e história se desenvolvem e desdobram no tempo presente.

Uma imersão total no agora, uma atualização absoluta, será um estado de cegueira, como nos diz Agamben:

*«A contemporaneidade é (...) uma relação singular com o nosso próprio tempo, que a ele adere e dele se distancia em simultâneo; mais precisamente, é essa relação com o tempo que a ele adere através de um desfasamento e de um anacronismo. Os que coincidem demasiado plenamente com a época, que condizem em todos os pontos perfeitamente com ela, não são contemporâneos, porque, precisamente, por isso, não conseguem vê-la, não podem fixar o olhar sobre ela.»*³⁴³

Por outras palavras, o contemporâneo não é cativo do seu tempo. É no anacronismo, no deslocamento, que ele consegue olhar criticamente para o presente, perscrutar o seu âmago, por entre as fraturas da sua «*coluna despedaçada*»³⁴⁴. Assume uma forma particular de estar no tempo. Uma posição de natureza multi-temporal que lhe

³⁴¹ Michel Onfray, *Teoria da Viagem: Uma Poética da Geografia*, Lisboa: Quetzal Editores, 2009, p. 107.

³⁴² Em 2006, na lição inaugural do curso de Filosofia Teórica 2006-2007, na Faculdade de Artes e Design do Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Giorgio Agamben indagava precisamente sobre "O que é o contemporâneo?". Neste ensaio, partindo das *Considerações Intempestivas* de Friedrich Nietzsche e da poesia de Osip Mandelstam, para uma exploração de campos tão diferentes como a moda, a neurofisiologia, o messianismo e a astrofísica, Agamben disserta sobre o contemporâneo enquanto atitude. Giorgio Agamben, "O que é o contemporâneo" in *Nudez*, Lisboa: Relógio D'Água, 2010, pp. 19-29.

³⁴³ Giorgio Agamben, *Ibidem*, p. 20.

³⁴⁴ Giorgio Agamben partindo do poema *O Século* (1923), do poeta russo, de origem polaca, Osip Mandelstam. Giorgio Agamben, *Ibidem*, p. 21.

permite ver como o passado é uma componente viva do presente, no qual lateja também a irrupção do porvir, a possibilidade de futuro.

Contemporâneo, ainda segundo a mesma definição, «*é alguém que, dividindo e interpolando o tempo, está em condições de o transformar e de o pôr em relação com os outros tempos, de ler de modo inédito a sua história (...)*»³⁴⁵. Alguém que deverá problematizar e visitar repetidamente a história no sentido de promover uma leitura crítica, dissonante, que desconstrua a forma como o passado é mitificado no presente. Por isso, «*a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia*»³⁴⁶. Este entendimento, que desarticula a ideia tradicional da contemporaneidade enquanto mera periodização histórica, assume-se como via de acesso ao presente e atitude de confronto frente à atualidade - uma forma de pensar, de sentir e de agir que é, também, aquela que tem marcado a prática artística de Paulo Mendes.

Como se referiu anteriormente nesta dissertação, os usos da memória e da fotografia assumem um papel importante para as práticas sociais interessadas na representação, legitimação e manutenção de sistemas de poder. Tanto no controlo da memória pública como nos usos da imagem fotográfica está muitas vezes implicada uma dimensão político-ideológica que confere a estes meios de representação a capacidade de fazer com que discursos convencionais, e muitas vezes contraditórios, passem por naturais e coerentes. Porém, se, como refere Siegfried Kracauer, «*In order for history to present itself, the mere surface coherence offered by photography must be destroyed.*»³⁴⁷, assim é também com os *usos e abusos* da memória.

Procurando precisamente atravessar a superfície, estilhaçar falsas coerências e sabotar discursos de poderes instituídos, Paulo Mendes apropria-se dos modos de representação através dos quais o poder se legitima e difunde, assumindo uma postura desafiadora, problematizadora, sobre os modos de saber e os espaços representacionais do poder no presente. Na apropriação da memória e do imaginário do passado, fazendo irromper no presente imagens da história, mostrando a sua contemporaneidade, o artista tece um comentário crítico aos legados do passado que se manifestam no estado atual da sociedade portuguesa.

³⁴⁵ Giorgio Agamben, *Ibidem*, p. 28.

³⁴⁶ Giorgio Agamben, *Ibidem*, p. 27.

³⁴⁷ Siegfried Kracauer, "Photography" in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, MA/London, England: Harvard University Press, 2005, p. 52 [Ed. Thomas Y. Levin].

Ao mesmo tempo, nestas obras de Mendes revela-se o modo como o irromper do passado no presente sob a forma de imagens pode trazer novas possibilidades e leituras do real. Como referia Walter Benjamin, «*It is not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation.*»³⁴⁸.

Ao cindir a sensação de *presente contínuo*, revelando reminiscências de um outro tempo, remetendo para a sua memória na apropriação e ressignificação de imagens e objetos do passado, estes trabalhos criam uma singular, contemporânea, relação entre tempos, enquanto simultaneamente propiciam o surgimento de narrativas dissonantes sobre o presente.

Instaurando uma perceção não linear do tempo, onde o *índice histórico*³⁴⁹ das imagens permeia o agora, imbuindo-o de uma constelação de possibilidades, conteúdos e significados, torna a experiência do presente mais consciente e por isso mais propícia à ação. Com os pés no agora redireciona-se o olhar para o passado, para aquele passado que foi silenciado, esquecido ou mitificado, invocando aquilo que coletivamente se procurou recalcar, as fissuras, o «*escuro*» a que Agamben alude³⁵⁰, como meio para instigar a ação no presente.

De facto, Paulo Mendes não abdica do poder de denúncia da arte, de assumir um papel social e político evidente, numa postura crítica, ativista, de luta e resistência.

Na série *S de Saudade*, como vimos, o artista remete-nos para o imaginário do Estado Novo, apropriando-se do património físico e documental, das imagens, das representações pictóricas, fotográficas e fílmicas, dos espaços, que o construíram. Porém, ao convocar essa memória, Mendes não está simplesmente a olhar para trás, não se refugia de todo no passado, na saudade, na nostalgia. Se nos remetem para tempos idos, fazendo claramente um comentário crítico, político, a estes, aquelas obras propõem mais do que isso. Pois incitam um exercício de reflexão crítica sobre os conteúdos, os discursos e as representações sociais, culturais e políticas do presente, sobre os legados do Estado Novo numa sociedade que se mantém tendencialmente conservadora, inerte e entorpecida.

³⁴⁸ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Mass./London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 463, [N3,1].

³⁴⁹ Walter Benjamin, *Ibidem*, pp. 462-463, [N3,1].

³⁵⁰ O «*contemporâneo é alguém que fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro*», é aquele «*que recebe em pleno rosto o feixe de treva que provém de seu tempo.*» Giorgio Agamben, *Ibidem*, pp. 22-23.

Mendes insurge-se contra «o resultado de décadas de meias-palavras cifradas»³⁵¹, contra a apatia, o conformismo, a inatividade, o silêncio e a invisibilidade. Resgata a memória de um passado de repressão e de ausência de liberdade de expressão, numa tentativa de exorcizar esses fantasmas, sublinhando os esforços conscientes e inconscientes de apagamento da recente história política portuguesa. E, defendendo que será confrontando o passado, por mais doloroso que tal seja, que poderemos fazer o luto e perspetivar o futuro, sem que o invisível nos assombre. Só assim nos será possível manter-nos vigilantes relativamente àquilo que não desejamos que volte a permear o presente. Estas obras revelam-nos a importância do conhecimento histórico, através do qual se poderá fazer frente a quaisquer movimentos que pretendam voltar a instaurar o silêncio e a invisibilidade.

Nesta série o artista procura, assim, questionar e rebater formas fixadas, padronizadas, das representações artísticas e históricas do regime salazarista, da memória e identidade coletiva. A memória mediatizada, compartilhada e disputada, assume-se deste modo como uma prática, uma ação. Trata do passado, mas existe no presente mantendo os olhos no futuro. No conjunto de diferentes exposições e apresentações que compõem *S de Saudade* - em que se vão mostrando e re-mostrando os mesmos trabalhos e objetos, de modo cumulativo, em lugares diferentes, recompostos de forma distinta - permite-se o estabelecimento de novas e consequentes relações entre as várias peças, e novas perspetivas perante a complexa memória da desfocada imagem do Estado Novo.

A atenção às particularidades da história e o combate à imposição de uma memória única, sem fissuras, estão presentes também, como analisámos, nos trabalhos que Paulo Mendes apresentou no projeto *Quartel/Arte Trabalho Revolução*. Nestes, o artista apropriou-se da imagética e da linguagem gráfica das manifestações políticas que marcaram o debate e confronto público do período imediatamente posterior ao 25 de Abril de 1974, para, sob a provocação em forma de pergunta, *O 25 de Abril Existiu?*, interrogar crítica e verdadeiramente a memória da "Revolução" e a transformação social e política de alguns dos ideais a ela mais associados, distanciando-se dos consensos das celebrações acríticas da efeméride.

Revela-se, por intermédio daquelas obras, o quão importante é que as comemorações, no seu desejo de celebrar momentos e eventos do passado, não acabem

³⁵¹ Jorge de Sena, "Nota" in *Exorcismos*, Lisboa: Moraes, 1972.

por encerrar o passado em si mesmo e reduzi-lo à generalização e vulgarização. Para contrariar essa tendência será imperativo que as comemorações estabeleçam sempre uma relação com os debates do presente. Debates onde o passado e o presente se permeiam mutuamente e onde a memória se assume como um instrumento crítico para pensar sobre os meandros do nosso tempo. De facto, do mesmo modo que não devemos esquecer o passado, terá de haver um esforço para não nos refugiarmos nele, para não sermos seus reféns.

Remexendo no passado, desmistificando as narrativas e celebrações públicas e oficiais sobre a memória e a história do país, Paulo Mendes subverte versões instituídas, estereotipadas e simplistas do passado. Agita consensos, questionando a instrumentalização da memória da revolução pelos discursos políticos no poder. Ao denunciar a não concretização da edificação de uma sociedade mais justa e equilibrada e da melhoria das condições de vida nos moldes que se tinha sonhado, o artista insurge-se contra os sistemas de poder que se instalaram na democracia portuguesa. Pondo a memória e o conhecimento histórico ao serviço do presente e do futuro, ao mesmo tempo que presentifica o passado questiona a sua existência e o cumprimento e inscrição dos ideais revolucionários.

Ao mesmo tempo, transparece nas ações de Mendes a ideia de que a liberdade não pode ser dada como adquirida, mas sim todos os dias reivindicada, posta em prática, desenvolvida e consolidada. Sendo necessário o desentorpecimento da sociedade e uma tomada de posição mais exigente, mais consciente, mais livre nos modos de viver a realidade.

Se nos trabalhos que o artista desenvolveu em torno da memória do Estado Novo e do 25 de Abril de 1974 podemos reconhecer os legados, as profundas raízes, desses períodos históricos no atual *estado das coisas*, é sobre esse mesmo estado, sobre os vários modos de viver, particularmente o espaço urbano, que se concretiza a série *Tráfego/Tráfico (Freeze Frame)*. Se naquelas obras se encontrava também um questionamento do arquivo, das identidades por ele criadas³⁵², dos princípios estruturais e funcionais que subjazem aos usos dos seus documentos, nesta série esse questionamento assenta já na criação de uma outra estrutura arquivística que estabelece uma relação

³⁵² Ernst Van Alphen, "The Decline of Narrative and the Rise of the Archive" in Hanna Meretoja e Colin Davis (Ed.), *Storytelling and Ethics: Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*, New York/London: Routledge, 2017, pp. 68-83.

arqueológica com o real. Nas suas várias articulações revela-se como os documentos de arquivo - incluindo os do arquivo do artista - podem ser produtivamente redescobertos, revistos, reavaliados, originando novas leituras e entendimentos, tanto das imagens como dos contextos em que elas foram produzidas. Um arquivo que se recusa a assentar, vivo, performático³⁵³.

Em *Tráfego/Tráfico (Freeze Frame)*, Mendes regista as várias inscrições que a presença e a ação humana exercem sobre os objetos, e as múltiplas transformações do espaço urbano. Os gestos, a materialidade da cidade, os recantos, as reentrâncias, o passado industrial, espaços marginais, de modos outros de viver, espaços de memória, de imaginação, de circulação de significados individuais e coletivos, através dos quais se pode chegar a uma série de entendimentos sobre o presente.

Estas imagens mostram não só como os vários processos políticos, urbanísticos e económicos impactam a cidade e a experiência da memória no contexto urbano, mas também como a maneira como nos relacionamos, ou não, com a memória e a história, informa simultaneamente as transformações urbanas e as configurações que elas assumem. Enfatizando práticas locais, culturais e sociais, que propiciam também a criação de vínculos estabelecidos na comunhão da memória, explora-se o modo como a memória individual, social e política habita o espaço urbano, revelando simultaneamente novas imagens do passado e do presente.

A prática artística de Paulo Mendes revela-se como um incansável e inacabável trabalho político de memória, individual e coletiva, como se verifica pelas obras analisadas nesta dissertação. De facto, como sublinhou Benjamin, «*He who has once begun to open the fan of memory never comes to the end of its segments; no image satisfies him, for he has seen that it can be unfolded, and only in its folds does the truth reside; that image, that taste, that touch for whose sake all this has been unfurled and dissected*»³⁵⁴.

O artista demonstra como o trabalho da memória deverá envolver uma procura ativa e uma abordagem interpretativa e reconstrutiva do passado num processo que permite interlaçar o particular e o coletivo, o privado e o público, sendo encarado como

³⁵³ Simone Osthoff, *Performing the archive: Transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*, New York/Dresden: Atropos Press, 2009.

³⁵⁴ Walter Benjamin, "A Berlin Chronicle" in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York: Schocken Books, 1986, p. 6.

um processo performativo, fluído, que pode e deve ser questionado, revisitado e atualizado. Num confronto crítico e subjetivo «*com as formas, os meios e os métodos, as imagens e as suas histórias e concepções que se transformaram num “património comum”*»³⁵⁵, demonstra-se a forma como o trabalho de recordar deverá implicar uma ação de análise e intervenção, onde o cariz parcial, fragmentário, imaginativo e problemático da memória seja reconhecido.

A memória, tal como a fotografia, assume-se aqui como uma representação fragmentária do passado no presente, onde a imaginação e a ficção se imiscuem. Nos trabalhos analisados trespassa o modo como a tangente entre ficção e realidade constitui não só a própria formação da memória, como do próprio objeto artístico que parte de uma relação direta com o real. Partindo do real mas questionando-o, pondo-o em causa, procurando desconstruí-lo, traz para a equação a ficção do real³⁵⁶. A ficção revela-se útil ao exame crítico sobre a identidade, a memória e a história. A pluralidade da memória será, pois, capaz de desafiar versões hegemónicas, estanques, do passado e do presente.

Se a arte tem a capacidade de preservar e ativar a memória, de construir discursos subversivos que desafiam os abusos da memória e do esquecimento, é precisamente isso que podemos encontrar nas obras de Paulo Mendes.

³⁵⁵ Paulo Mendes apresenta no Trama quatro performances da série S de Saudade, 12 de Outubro de 2010. [Em linha] [Consult. 17-05-2019] <URL: http://www.paulomendes.org/?pagina=noticias/noticias&acao=ver_noticia&id_noticia=465>.

³⁵⁶ Como nos indica Jacques Rancière: «*A ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É antes o trabalho que opera dissentimentos, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, alterando os quadros, as escalas ou os ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação.*». Jacques Rancière, “Os Paradoxos da Arte Política” in *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p. 97.

Bibliografia

1. Bibliografia de referência

AGAMBEN, Giorgio, "O que é o Contemporâneo" in *Nudez*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010, pp. 19-29.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Transição: Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos: A nova paisagem artística no final do século XX*, Lisboa: Assírio&Alvim, 2002.

BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 2003.

BARTHES, Roland, "The Photographic Message" in *Image, Music, Text*, London: Fontana Press, 1977.

BENJAMIN, Walter, *A Modernidade*, Porto: Assírio & Alvim, 2017.

BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, Arte e Política: Ensaaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª edição, 1987.

BENJAMIN, Walter, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York: Schocken Books, 1986.

BENJAMIN, Walter, *Rua de Mão Única. Obras escolhidas*, vol. 2, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Antígona, 2012.

DEBORD, Guy, *Comments on the Society of the Spectacle*, London/New York: Verso Books, 1990.

DERRIDA, Jacques, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996.

FARR, Ian (ed. lit.), *Memory - Documents of Contemporary Art*, London: Whitechapel Art Gallery; Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2012.

FERREIRA, José Medeiros, "Portugal em transe, 1974-1985" in MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, vol. VIII, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.

FOSTER, Hal, "An Archival Impulse" in *October*, vol. 110, (Fall 2004), Cambridge: The MIT Press, 2004, pp. 3-22 [Em linha] [Consult. 22-10-2018] <URL: <https://www.jstor.org/stable/3397555>>.

FOSTER, Hal, *The Return of the Real*, London/Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.

HALBWACHS, Maurice, *A Memória Coletiva*, São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HUYSEN, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, California: Stanford University Press, 2003.

HUYSEN, Andreas, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York; London: Routledge, 1995.

KRACAUER, Siegfried, "Photography" in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, MA/London, England: Harvard University Press, 2005, pp. 47-63 [Ed. Thomas Y. Levin].

MEREWETHER, Charles (ed. lit), *The Archive – Documents of Contemporary Art*, London: Whitechapel; Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006.

MITCHELL, W. J. T., *Iconology: image, text, ideology*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1986.

NORA, Pierre, "Between Memory and History: Lieux de Mémoire" in *Representations* 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, Spring 1989, California: University of California Press, 1989, pp. 7-24 [Em linha] [Consult. 27-03-2019] <URL: <https://www.jstor.org/stable/2928520>>.

NORA, Pierre, "The Era of Commemoration" in Pierre Nora (dir.), *Realms of Memory: The Construction of the French Past*, vol. 3: Symbols, New York: Columbia University Press, 1998, pp. 609-637.

RICOEUR, Paul, *Lectures on Ideology and Utopia*, New York: Columbia University Press, 1986.

RICOEUR, Paul, *Memory, History, Forgetting*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2006 [tradução de Kathleen Blamey & David Pellauer].

ROSAS, Fernando, “O Estado Novo, 1926-1974” in Mattoso, José (dir.), *História de Portugal*, vol. VII, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994 [c/ colaboração de Fernando Martins, Luciano do Amaral e Maria Fernanda Rollo].

SEKULLA, Allan, “Sobre a Invenção do Significado da Fotografia” in TRACHTENBERG, Allan (ed.lit) *Ensaaios sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 387-410.

TAGG, John, “O «Curso» da Fotografia” in Trachtenberg, Allan (ed.lit), *Ensaaios sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*, Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 355-386.

TODOROV, Tzvetan, *Los Abusos de la Memoria*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

TODOROV, Tzvetan, "The Uses and Abuses of Memory" in Marchitello, Howard, *What Happens to History: The Renewal of Ethics in Contemporary Thought*, New York & London: Routledge, 2001, pp. 11-39.

2. Bibliografia específica

2.1. Monografias (volumes)

AA.VV., *Internacional Situacionista – Antologia*, Lisboa: Antígona, 1998.

ACCIAIUOLI, Margarida, *António Ferro: A Vertigem da Palavra: Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*, Lisboa: Editorial Bizâncio, 2013.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Arte Portuguesa no séc. XX: Uma história crítica*, Matosinhos: Cardume Editores, 2016.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Imagem da Fotografia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

AMADO, Miguel (ed. lit.), *Extensão do Olhar: Uma Antologia Visual da Fotografia Portuguesa Contemporânea: Obras da Coleção da Fundação PLMJ*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Livro Sexto*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1962.

ANTÓNIO, Lauro, *Cinema e Censura em Portugal*, 2ª ed. rev, Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência, 2001 [1ª edição: Arcádia, 1978].

- ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BARTHES, Roland, *Mitologias*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean, *The Gulf War did not take place*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- BECKETT, Samuel, *Teatro de Samuel Beckett: À Espera de Godot, Fim de Festa, A Última Gravação*, Lisboa: Arcádia, s.d.
- BISHOP, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso Books, 2012.
- CABRERA, Ana (coord.), *Censura Nunca Mais!: a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*, Lisboa: Alêtheia, 2013.
- CAMILO, Eduardo J. M., *O Cartaz Partidário em Portugal (1974-1975)*, Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2004.
- CASTRO, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940.
- CERQUEIRA, Armando, *Revolução e Contra-Revolução em Portugal (1974-1975)*, Lisboa: Parsifal, 2015.
- COCCIA, Emanuele, *O Bem nas Coisas: A Publicidade como Discurso Moral*, Lisboa: Documenta, 2016.
- COSTA, Orlando da (et al.), *A Cor da Revolução*, Lisboa: Sociedade Lisboa 94/Milão: Electa, 1994.
- DEUTSCHE, Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge: The MIT Press, 1996.
- FERRÃO, Rita Gomes, *Hansi Staël: Cerâmica, Modernidade e Tradição*, Lisboa: Objectismo, 2014.
- FERRO, António, *Salazar: O homem e a sua obra*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933 [Prefácio de António de Oliveira Salazar].
- FREITAS, José Gualberto de Almeida, *A Guerra dos Cartazes – 25 de Abril 1974*, Edição do Autor, Abril de 2019.

- GEORGE, Maria João, *Crónicas da Cidade de Beja*, Beja: Diário do Alentejo, 2009.
- GIL, José, *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.
- GIL, José, *Portugal Hoje: o Medo de Existir*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.
- HENRIQUES, Paulo, *Jorge Barradas no Museu Nogueira da Silva*, Braga: Museu Nogueira da Silva, Universidade do Minho, 2012.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press, 2002.
- JÜRGENS, Sandra Vieira, *Instalações Provisórias: Independência, autonomia, alternativa e informalidade: Artistas e exposições em Portugal no século XX*, Lisboa: Sistema Solar/Documenta, 2016.
- KRAUSS, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition*, New York: Thames & Hudson, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo, *Nós como Futuro*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.
- LOURENÇO, Eduardo, *O Fascismo Nunca Existiu*, Lisboa: Dom Quixote, 1976.
- LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade: psicanálise mítica do destino português*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.
- LOURENÇO, Eduardo, *Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa: Gradiva, 1999.
- MALTA, Eduardo, *Retratos e Retratos*, Rio de Janeiro: A Noite, 1938.
- MARQUES, José, *As Paredes em Liberdade*, Lisboa: Lobo Mau, 1974.
- MELO, Alexandre, *Artes Plásticas em Portugal: dos Anos 70 aos nossos dias*, Alges: Difel, 1998.
- MELO, Alexandre (coord.), *Tráfego: Antologia Crítica da Nova Visualidade Portuguesa*, Porto: Porto 2001, Jornal de Notícias, 2001.
- NIETZSCHE, Friederich, *Ecce Homo & The Antichrist*, New York: Algora Publishing, 2004.

ONFRAY, Michel, *Teoria da Viagem: Uma Poética da Geografia*, Lisboa: Quetzal, 2009.

OSTHOFF, Simone, *Performing the Archive: transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*, New York/Dresden: Atropos Press, 2009.

PÉREZ, Miguel Von Hafe (org.), *Anamnese: O Livro*, Porto: Fundação Ilídio Pinho, 2006.

PÉREZ, Miguel Von Hafe (coord.), *Fragmentos para um Museu Imaginário*, Porto: Fundação de Serralves, 1994.

PINHARANDA, João, *Alguns Corpos: Imagens da Arte Portuguesa entre 1950 e 1990*, Lisboa: EDP, 1998.

PLATÃO, *Teeteto*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015 [Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri].

PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.

RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RIBEIRO, Luis, *Laboratório das Artes 10 anos: Guimarães 2004-2014*, Guimarães: Centro Cultural Vila Flor, 2015.

ROSAS, Fernando, *Salazar e o Poder – A Arte de Saber Durar*, Lisboa: Tinta da China, 2013.

SALAZAR, António Oliveira, *Como se levanta um Estado*, Lisboa: Golden Books, 1977.

SALAZAR, António Oliveira, *Discursos (1928-1934)*, vol. I, Coimbra: Coimbra Editora, 1935.

SALAZAR, António Oliveira, *Discursos e Notas Políticas (1935-1937)*, vol. II, Coimbra: Coimbra Editora, 1937.

SALAZAR, António de Oliveira, *Discursos e Notas Políticas (1938-1943)*, vol. III, Coimbra: Coimbra Editora, 1959 [2ª edição].

SALAZAR, António Oliveira, *Discursos e Notas Políticas (1943-1950)*, vol. IV, Coimbra: Coimbra Editora, 1951.

SARDO, Delfim (ed. lit.), *Fotografia: Modo de Usar*, Lisboa: Documenta, 2012.

SENA, António, *Uma História de Fotografia: Portugal 1839 a 1991*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

SENA, Jorge de, *Peregrinatio ad Loca Infecta*, Lisboa: Portugália, 1969.

SENA, Jorge de, *Exorcismos*, Lisboa: Moraes, 1972.

SILVA, Raquel Henriques da, *Museu do Chiado: Arte Portuguesa 1850-1950*, Lisboa: IPM, 1994.

VALENTE, José Carlos, *Para a história dos tempos livres em Portugal: da FNAT à INATEL (1935-2010)*, Lisboa: Colibri, Fundação INATEL, 2010.

VILELA, Joana Stichini, *LX70*, Lisboa: D. Quixote, 2014.

WALLACE, Rex. E., *An Introduction to Wall Inscriptions from Pompeii and Herculaneum*, Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, 2005.

2.2. Álbuns e Catálogos

30 Anos de Cultura Portuguesa, Lisboa: SNI, 1956 [Roteiro da Exposição].

A Porta do Meio: A Exposição Colonial de 1934: Fotografias da Casa Alvão, Porto: Centro Português de Fotografia, 2001 [Texto de Maria do Carmo Serén].

Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, Porto: Litografia Nacional, 1934 [Coord. Henrique Galvão] [Ilustrações de Eduardo Malta].

Alguns Aspectos da Viagem Presidencial às Colónias de Cabo Verde, S. Tomé, Moçambique e Angola e da Visita do Chefe do Estado à União Sul-Africana realizadas em Junho, Julho, Agosto e Setembro de 1939, vol. 1, Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1940.

Cartazes de Propaganda Política do Estado Novo (1933-1949), Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988 [Ed. Fernando Rosas, Helena Pinto Janeiro, Isabel Alarcão e Silva].

Cortejo do Mundo Português, 1140-1940: Roteiro, Lisboa: Tip. Neogravura, 1940 [Ed. lit. Henrique Galvão].

Depois do Modernismo, Lisboa: Galeria Luís Serpa Projectos, 1983 [Coord. Luís Serpa].

Manifesto, Beja: Galeria dos Escudeiros e Divisão Sócio-Cultural da Câmara Municipal de Beja, 1991 [Textos de Jorge Castanho, António Cerveira Pinto, Julián Rodríguez, Pedro G. Romero, Siméon Sáiz Ruiz].

Mobiliário para Edifícios Públicos: Portugal, 1934-1974, Lisboa: MUDE: Caleidoscópio, 2014 [Coord. João Paulo Martins].

Portugal – Um País que Importa Conhecer, Lisboa: Panorama, 1972.

Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art, London: South Kensington Museum, 1881 [Ed. John Charles Robinson] [Em linha] [Consult. 27-04-2019] <URL: <http://purl.pt/17177/3/#/1>>.

Um Século de Pintura e Escultura Portuguesas, 1800-1900, Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1965 [Prefácio de Dulce Malta].

2.3. Capítulos em monografias

AGAMBEN, Giorgio, "A Imagem Imemorial" in *A Potência do Pensamento: Ensaio e Conferências*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005, pp. 287-296.

ALPHEN, Ernst van, "The Decline of Narrative and the Rise of the Archive" in Meretoja, Hanna; David, Colin (eds.), *Storytelling and Ethics: Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*, New York/London: Routledge, 2017, pp. 68-83.

ALMEIDA, Paulo Freire, "Um crime e um mergulho no rio" in Cardoso, João Sousa (ed.), *Arritmias – As inibições e os prolongamentos do humano*, Porto: Universidade do Porto, 2000, pp. 167-171.

BENEFIEL, Rebecca R., "Urban and Suburban Attitudes to Writing on Walls? Pompeii and Environs" in AA.VV., *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages*, Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 353-373 [Em linha] [Consult. 08-05-2019] <URL:

<https://www.degruyter.com/downloadpdf/books/9783110534597/9783110534597-014/9783110534597-014.pdf>>.

CRARY, Jonathan, "Spectacle, Attention, Counter-Memory" in McDonough, Tom (ed.), *Guy Debord and the Situationist international: Texts and Documents*, Cambridge, Mass.; London, England: The MIT Press, 2002, pp. 455-466.

ENWEZOR, Okwui, "Archive Fever: Photography between History and the Monument" in ENWEZOR, Okwui (Ed), *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, New York/Göttingen: International Center of Photography/Steidl, 2008, pp. 11-51.

FOUCAULT, Michel, "O enunciado e o arquivo" in *A arqueologia do saber*, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, pp. 87-152.

FOUCAULT, Michel, "Verdade e Poder" in *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998, pp. 1-14.

GIL, José, "A Construção da Presença" in Alves, Manuel Valente (coord.), *O Impulso Alegórico – Retratos, Paisagens, Naturezas Mortas*, Lisboa: Ordem dos Médicos, 1998.

GUIMARÃES, Paulo Eduardo, "Tradição e modernidade na indústria alentejana (1922-1950): a grande indústria" in *Elites e Indústria no Alentejo (1890-1960): Um estudo sobre o comportamento económico de grupos de elite em contexto regional no Portugal contemporâneo*, Évora: Publicações do Cidehus/Edições Colibri, 2006, pp. 117-199 [Em linha] [Consult. 19-12-2019] <URL: <https://books.openedition.org/cidehus/5706>>.

HOBBSBAWM, Eric, "O século: vista aérea" in *Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KRACAUER, Siegfried, "On the Writings of Walter Benjamin" in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, MA/London, England: Harvard University Press, 2005, pp. 259-264 [Ed. Thomas Y. Levin].

LEITÃO, António, "As relações entre Portugal e Timor-Leste: da descolonização aos desafios no pós-intervencionismo" in Freire, Maria Raquel (coord.), *Consolidação da Paz e a sua Sustentabilidade: As Missões da ONU em Timor-Leste e a Contribuição de Portugal*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 67-95 [Em linha] [Consult. 23-09-2019] <URL: http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0890-7_3>.

LOFF, Manuel, "Depois da Revolução?... Revisionismo histórico e anatemização da Revolução" in Melo, Demian Bezerra de (org.), *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*, Rio de Janeiro: Consequência, 2014, pp. 53-66.

LOFF, Manuel, "Estado, democracia e memória: políticas públicas e batalhas pela memória da ditadura portuguesa (1974 - 2014)" in Loff, Manuel; Piedade, Filipe; Soutelo, Luciana Castro (eds.), *Ditaduras e Revolução – Democracia e políticas da memória*, Coimbra: Almedina, 2014, pp. 23-143.

MAH, Sérgio, "Fotografia, Arte e Século XX: focagens a uma (não) história", in Pernes, Fernando (coord.), *Panorama da cultura portuguesa no século XX*, Porto: Edições Afrontamento, 2002, pp. 155-202.

SOLÀ-MORALES, Ignasi, "Terrain Vague" in *Territorios*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 181-193.

TAVARES, Emília, "History of Portuguese Photography 1900-1938" in MACEK, Václav (coord.), *The History of European Photography 1900-1938*, vol. 2, Bratislava: FOTOFO/Central European House of Photography, 2011, pp. 482-495.

TAVARES, Emília, "History of Portuguese Photography 1939-1969" in MACEK, Václav (coord.), *The History of European Photography 1939-1969*, vol. 2, Bratislava: FOTOFO/Central European House of Photography, 2014, pp. 574-593.

TAVARES, Emília, "History of Portuguese Photography 1970-2000" in MACEK, Václav (coord.), *The History of European Photography 1970-2000*, vol. 2, Bratislava: FOTOFO/Central European House of Photography, 2014, pp. 542-563.

2.4. Artigos em Periódicos

2.4.1. Artigos em Revistas Científicas

BUCHLOH, Benjamin H. D., "From Faktura to Factography" in *October*, vol. 30, (Autumn, 1984), Cambridge: MIT Press, 1984, pp. 82-119 [Em linha] [Consult. 18-12-2018] <URL: <https://www.jstor.org/stable/778300>>.

CHAGAS, Mário, "Memória e Poder: dois movimentos" in *Cadernos de Sociomuseologia*, nº19, Museu e Políticas de Memória, Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2002, pp. 43-81 [Em linha] [Consult. 13-04-2019]

<URL:

<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367>>.

DEUTSCHE, Rosalyn, "A Arte de ser Testemunha na Esfera Pública nos Tempos de Guerra" in *Concinnitas*, ano 10, vol. 2, no. 15, Dezembro 2009, Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009, pp. 175-183 [Em linha] [Consult. 17-02-2019] <URL: http://files.cargocollective.com/556035/3-rosalyn_deutsche--A-arte-de-ser-testemunha-na-Esfera-.pdf>.

DUARTE, José Júlio Pereira, "A Internacionalização da Questão de Timor-Leste" in *Relações Internacionais*, nº25, Março, Lisboa, 2010, pp. 67-89 [Em linha] [Consult. 23-09-2019] <URL http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-91992010000100007>.

FERNANDES, Jason Keith, "Indo-Portuguese Art and the Space of the Islamicate" in *Parmal*, Goa: Goa Heritage Action Group, 2008, pp. 41-50.

GODFREY, Mark, "The Artist as Historian" in *October*, vol. 120, (Spring, 2007), Cambridge: MIT Press, 2007, pp. 140-172 [Em linha] [Consult. 21-05-2020] <URL: <https://www.jstor.org/stable/40368473>>.

HIRSCH, Marianne, "The Generation of Postmemory" in *Poetics Today*, Spring 2008, Durham, N.C.: Duke University Press, 2008, pp. 103-128.

LATHAM, Jacob Abraham, "The City and the Subject: Benjamin on Language, Materiality, and Subjectivity" in *Epoché: The University of California Journal for the Study of Religion*, vol. 24, California: University of California, 2006, pp. 49-67 [Em linha] [Consult. 16-01-2020] <URL: <http://www.epoche.ucsb.edu/Latham06.pdf>>.

LEAL, João, "Da arte popular às culturas populares híbridas" in *Etnográfica*, vol. 13 (2), 2009 [Em linha] [Consult. 02-05-2016] <URL: <http://journals.openedition.org/etnografica/1318>>.

LOBO, Paula Ribeiro; ALVES, Margarida Brito, "Espaço, fotografia e 'factografia' na propaganda do SPN" in *Comunicação Pública: Fotografia e Propaganda no Estado Novo Português*, vol. 12, nº3, 2017 [Em Linha] [Consult. 20-12-2018] Disponível em <URL: <http://journals.openedition.org/cp/1877>>.

PERALTA, Elsa, "Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica" in *Arquivos da Memória - Antropologia, Escala e Memória*, nº 2 (nova série), Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, Universidade Nova de Lisboa, 2007, pp. 4-23 [Em linha] [Consult. 20-03-2020] <URL: [http://arquivos-da-memoria.fcsh.unl.pt/ArtPDF/02_Elsa_Peralta\[1\].pdf](http://arquivos-da-memoria.fcsh.unl.pt/ArtPDF/02_Elsa_Peralta[1].pdf)>.

PEREIRA, Luís Filipe Raposo, "Museu de Arte Popular: Memórias de Poder" in *Cadernos de Sociomuseologia*, nº39, Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2012, pp. 129-204 [Em linha] [Consult. 02-05-2019] <URL: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2670>>.

PINTO, Carla Alferes, "A arte ao serviço do império e das colónias: o contributo de alguns programas expositivos e museológicos para o discurso de legitimação territorial" in *Midas*, 6, Dossier temático: "Museus, discurso e poder", 2016 [Em linha] [Consult. 27-04-2019] <URL: <http://journals.openedition.org/midas/957>>.

PINTO, Carla Alferes, "Exposições Oitocentistas fora de Portas e o Contributo dos Objectos Coloniais para a Criação Imaginal do Império Português" in *Revista Portuguesa de História*, nº 46, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 263-279 [Em linha] [Consult. 27-04-2019] <URL: <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/38193>>.

RIBEIRO, Carla, "Da arte rústica à arte nacional: o Museu de Arte Popular" in *MIDAS*, 7, 2016. [Em linha] [Consult. 02-05-2019] <URL: <http://journals.openedition.org/midas/1074>>.

RIBEIRO, Luis, "Laboratório das Artes: 10 anos de investimento cultural em Guimarães" in *Veduta: Revista de estudos em Património Cultural*, nº5, Guimarães: Oficina-CIPRL, 2011, pp. 20-25.

RIBEIRO, Rita; COSTA, Joaquim, "Timor em Portugal – heterotopia de um sexto império" in MARTINS, Moisés de Lemos (ed.) (et al.), *Interfaces da Lusofonia*, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade/Universidade do Minho, 2014, pp. 8-20 [Em linha] [Consult. 22-09-2019] <URL: http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/1737/1669>.

ROSAS, Fernando, "O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo" in *Análise Social*, vol. XXXV, nº 157, Lisboa: Instituto de

Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2001, pp. 1031-1054 [Em linha] [Consult. 18-10-2018] <URL: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf>>.

RUSSELL, Nicolas, "Collective Memory before and after Halbwachs" in *The French Review*, vol. 79, no. 4 (Mar. 2006), American Association of Teachers of French, 2006, pp. 792-804 [Em Linha] [Consult. 26-03-2019] <URL: <https://www.jstor.org/stable/25480359>>.

SILVA, Raquel Henriques da, "Museu nacional de arte contemporânea/museu do chiado – da fundação aos anos de 1960" in Asensio, Mikel; Lira, Sergio; Asenjo, Elena; Castro, Yone (Eds), *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*, Ano 3, Vol. 6 – Historia de las Colecciones, Historia de los Museos, 2012, pp. 77-88 [Em linha] [Consult. 28-01-2019] <URL: https://issuu.com/_publicacion/docs/vol_6_historia_de_las_colecciones_historia_de_lo_s>.

2.4.2. Artigos na Imprensa Especializada

ABKAROVITS, Janos, "Graphisme Idéologique: Affiches Politiques au Portugal" in *Colóquio. Artes*, S. 2, a. 18, n.26 (Fev. 1976), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, pp. 59-61.

BISMARCK, Pedro Levi, "A Cidade na Época da sua Reprodutibilidade Financeira" in *Revista Punkto*, nº25 – casa cidade comum, Outono, 2019 [Em linha] [Consult. 13-01-2020] <URL: https://www.revistapunkto.com/2019/12/a-cidade-na-epoca-da-sua_15.html>.

CASTRO, E. M. de Melo e, "Pode-se escrever com isto" in *Colóquio. Artes*, S. 2, a. 19, n. 32 (Abr. 1977), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, pp. 48-58.

FERRO, António, "Carta Aberta aos Portugueses de 1940" in *Revista dos Centenários*, Ano I, nº1, 31 de Janeiro de 1939, pp. 19-23.

GIARRUSSO, Francesco, *João César Monteiro, o sátiro irreverente*, 19 de Julho de 2015 [Em linha] [Consult. 19-05-2019] <URL: <http://www.apaladewalsh.com/2015/07/joao-cesar-monteiro-o-satiro-irreverente/>>.

JANEIRO, Helena; SILVA, Isabel Alarcão e, "A imagem de Salazar nos cartazes de propaganda política" in *Vértice*, nº13, Abril, Coimbra: Sérgio Marcos Lopes, 1989.

RAMALHO, Maria, "A Deriva na Internacional Letrista: Para uma Crítica Radical do Urbanismo (1954-2017)" in *Revista Punkto*, n. 19 – O empreendedor como arquitecto, Primavera 2018 [Em linha] [Consult. 28-12-2019] <URL: https://www.revistapunkto.com/2018/04/a-deriva-na-internacional-letrista-para_6.html>.

s.a., *DULCE D'AGRO: "Muito provavelmente, a mais bonita história cultural de depois do 25 de Abril"*, L+Arte, 2008. [Em linha] [Consult. 22-03-2019] <URL: <http://arquivolarte.blogspot.com/2008/06/>>.

SILVA, Raquel Henriques da, "Ainda o Museu de Arte Popular: uma proposta" in *L+arte*, n. 56 (Janeiro 2009), Lisboa: SaúdePress, 2009, p. 24.

SILVA, Raquel Henriques da, "Ainda o Museu de Arte Popular: um desafio consistente" in *L+arte*, n. 61 (Junho 2009), Lisboa: SaúdePress, 2009, p. 26.

VIDAL, Carlos, "Manifesto para uma arte em 4º grau" in *Colóquio. Artes*, S. 2, a. 33, n. 91 (Dez. 1991), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pp. 18-27.

VIDAL, Carlos, "(Manifesto) Para uma Arte refundada" in *Colóquio Artes*, nº 95, S. 2, a. 34, Dezembro, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 42-51.

VIDAL, Carlos; LOURO, João, "Entre a arte e o que não prevemos: Questões, não-questões, problemas para quem?" in *Artes & Leilões*, A. 5, N.22 (Out.-Nov. 1993), Lisboa: Artes e Leilões, Sociedade Editorial, pp. 1993, 39-42.

2.4.3. Artigos na Imprensa Generalista

CANELAS, Lucinda, "Ministra diz que "museu da Língua e dos Descobrimentos é mais aberto e mais rentável" in *Ípsilon, Público*, 31 de Outubro de 2006 [Em linha] [Consult. 02-05-2019] <URL: <https://www.publico.pt/2006/10/31/jornal/ministra-diz-que-museu-da-lingua-e-dos-descobrimentos-e-mais-aberto-e-mais-rentavel-104845>>.

CARVALHO, Paula Torres de, "Palmas e cravos vermelhos na absolvição dos autores da peça sobre ex-PIDE" in *Público*, 23 de Julho de 2011 [Em linha] [Consult. 03-06-2019]

<URL: <https://www.publico.pt/2011/07/23/jornal/palmas-e-cravos-vermelhos-na-absolvicao-dos-autores-da-peca-sobre-expide-22546602>>.

GOMES, Joaquim, "Edifício Pacífico vai surgir na zona central do Porto" in *Jornal i*, 17-10-2019 [Em linha] [Consult. 05-02-2020] <URL: <https://ionline.sapo.pt/artigo/674456/edificio-pacifico-vai-surgir-na-zona-central-do-porto?seccao=Portugal>>.

LEAL, João; SILVA, Raquel Henriques da, "Em defesa do Museu de Arte Popular" in *Público*, 10 de Novembro de 2006.

O Século Ilustrado, suplemento ao nº 1895 dedicado ao 25 de Abril de 1974, 28 de Abril de 1974. [Em linha] [Consult. 16-05-2019] <URL: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OSeculoIlustrado/OSeculoIlustrado_N1895Sup_28Abr1974/OSeculoIlustrado_N1895Sup_28Abr1974_item1/P1.html>.

PINTO, Mariana Correia, "Edifício onde morreu Gisberta reabilitado até 2022" in *Público*, 16 de Outubro de 2019 [Em linha] [Consult. 05-02-2020] <URL: <https://www.publico.pt/2019/10/16/local/noticia/edificio-onde-morreu-gisberta-reabilitado-ate-2022-1890244>>.

RODRIGUES, Catarina Marques, "Gisberta, 10 anos depois: a diva transexual que acabou no fundo do poço" in *Observador*, 21 de Fevereiro de 2016 [Em linha] [Consult. 05-02-2020] <URL: <https://observador.pt/especiais/gisberta-10-anos-diva-homofobia-atirou-fundo-do-poco/>>.

s.a., "O acontecimento do dia: está desfilando em Belem entre muitos milhares de pessoas o admirável Cortejo do Mundo Português" in *Diário de Lisboa*, nº 6323, ano 20, 30 de Junho de 1940, 2ª edição, p. 8, Fundação Mário Soares/Documentos Ruella Ramos [Em linha] [Consult. 21-01-2019] <URL: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_25183>.

s.a., "Oito séculos de Nacionalidade: A Fundação de Portugal e a Restauração da Independência serão comemoradas com o maior relevo em 1939 e 1940" in *Diário de Lisboa*, nº 5512, ano 17, 27 de março de 1938, 1ª edição, p. 1, Fundação Mário Soares/Documentos Ruella Ramos [Em linha] [Consult. 21-01-2019] <URL: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_26567>.

2.5. Dissertações e Teses Académicas

BAPTISTA, Paulo Artur Ribeiro, "O País enquanto Palco: Política e Representação" in *Estrelas e Ases: o retrato fotográfico em Portugal (1916-1936)*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Outubro de 2015, pp. 302-362.

DURO, Ana Rita Rodrigues, *Eduardo Malta, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea*, Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Outubro 2012.

LOBO, Paula Ribeiro, *O Império de Regresso ao Cais. Imagem e imaginário colonial na arte portuguesa do século XX*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Outubro 2015.

PINTO, Afonso Manuel Freitas Cortez, *Portugal (1928-1968): Um Filme de J. Leitão de Barros*, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Fevereiro de 2015.

SÁ, Tiago Moreira de, *Os Estados Unidos da América e a Democracia Portuguesa: As relações luso-americanas na transição para a democracia em Portugal (1974-1976)*, Tese de Doutoramento em História Moderna e Contemporânea, ISCTE, 2007.

SAMPAIO, Maria da Luz Braga, *Da Fábrica Para o Museu: Identificação, Patrimonialização e Difusão da Cultura Técnico-Industrial*, Tese de Doutoramento em História e Filosofia da Ciência, especialidade em Museologia, Instituto de Investigação e Formação Avançada, Universidade de Évora, 2015.

SANTOS, David Manuel Gargalo dos, *A reinvenção do real: da reflexão crítica ao exercício de curadoria*, Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Setembro de 2013.

3. Bibliografia referente a Paulo Mendes

3.1. Catálogos de exposições e brochuras

Anatomias Contemporâneas: o Corpo na Arte Portuguesa dos Anos 90, Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 1997 [Coord. Ed. Paulo Mendes, Paulo Seabra, Paulo Cunha e Silva]

Art Stabs Power: que se vayan todos!, Lisboa: Plataforma Revólver, 2014 [Coord. Ed. Dora Azevedo, Inês Valle e Patrícia Trindade].

Collecting, Collections and Concepts: Uma Viagem Iconoclasta por Coleções de Coisas em Forma de Assim / Um projecto de Paulo Mendes, Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães: In.Transit Editions, 2013 [Coord. Ed. de Paulo Mendes e Sandra Vieira Jürgens].

Do outro Lado do Espelho, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017 [Coord. Ed. Carla Paulino]. *Edifícios e Vestígios: Projecto-ensaio sobre espaços pós-industriais*, Guimarães: Fundação de Guimarães: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2013 [Ed. Lit. Inês Moreira].

Espectáculo, Disseminação, Exílio, Deriva: Um projecto em torno de Guy Debord, Beja: Galeria dos Escudeiros e Câmara Municipal de Beja, 1995 [Textos de Jorge Castanho, Pedro G. Romero, Leonel Moura, António Cerveira Pinto, Toni Negri, Bernardo Pinto de Almeida, Rey, Fernando Brito, João Louro, João Tabarra, Miguel Palma, Paulo Mendes e Carlos Vidal].

Greenhouse Display, Lisboa: Câmara Municipal, 1996 [Comiss. Paulo Carmona].

Imagens para os Anos 90, Porto: Fundação de Serralves, 1993 [Coord. Miguel Von Hafe Pérez] [Textos de Fernando Pernes, João Pinharanda e António Cerveira Pinto].

Liberdade, Coimbra: Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2014 [Curadoria de António Olaio e José António Bandeirinha].

Paisagem Económica Urbana, Lisboa: Galeria Graça Fonseca, 1997 [Texto de Idalina Conde].

Paulo Mendes: Faça você mesmo: Do it yourself, Lisboa: Galeria Quadrum, 1993.

Paulo Mendes, Nuno Silva: o processo, Lisboa: Galeria Quadrum, 1994.

Paulo Mendes. S de Saudade, au hazard Salazar, Braga: Museu Nogueira da Silva, 2009.

Rescaldo e Ressonância, Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2009 [Concepção e Coordenação de Inês Moreira] [Em linha] [Consult. 27-01-2020] <URL: https://issuu.com/rescaldoressonancia/docs/catalogo_final_high>.

Ruído/Noise, Lisboa: César Galeria, 1999 [Texto de Miguel von Haffe Pérez].

Veneer/Folheado: A multidisciplinary arts exchange project, Lisboa: Galeria Zé dos Bois; Belfast: Catalyst Arts, 2003.

X-Rated, Lisboa: Galeria Zé dos Bois, 1997.

3.2. Textos de Paulo Mendes (autoria/co-autoria)

BRITO, Fernando; LOURO, João; MENDES, Paulo; PALMA, Miguel; TABARRA, João; VIDAL, Carlos, "Golpe de Estado: Documento para um realismo activo" in *Espectáculo, Disseminação, Deriva, Exílio: Um projecto em torno de Guy Debord*, Beja: Metalúrgica Alentejana, 1995, pp. 73-87.

MENDES, Paulo; ANTUNES, Leonor, "Outro Manual de Uso" in *Número Magazine*, n. 4 (Outono 1999), Lisboa: OPIO-Arte e Cultura, 1999, pp. 64-76.

MENDES, Paulo; FARIA, Óscar, "A Revolução é um Filme" in *Número Magazine*, n. 2 (Primavera 1999), Lisboa: OPIO-Arte e Cultura, 1999, pp. 82-95.

MENDES, Paulo, "Anotações sobre como se deve jogar xadrez" in *Confidências para o exílio*, nº 1, Março, Porto: Miguel Von Haffe Pérez, 1994, pp. 7-19.

MENDES, Paulo, "Entrevista a João Fernandes" in *Número Magazine*, n. 3 (Inverno 1999), Lisboa: OPIO-Arte e Cultura, 1999, pp. 64-76.

MENDES, Paulo, "Liberdade" in *Liberdade*, Coimbra: Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2014, pp. 115-121 [Catálogo da exposição c/ curadoria de António Olaio e José António Bandeirinha].

MENDES, Paulo, "Liquidação Esgotada: Subsídios para um diagnóstico da Cultura Portuguesa" in *Número Magazine*, n. 12 (Primavera 2002), Lisboa: OPIO-Arte e Cultura, 2002, p. 96.

MENDES, Paulo, "O Arquivista" in *Público*, 16 de Abril de 2003 [Em linha] [Consult. 11-10-2018] <URL: http://www.paulomendes.org/?pagina=obras/obras&acao=ver_obra&id_obra=68#conteudo>.

MENDES, Paulo, "Pedro Lapa em Entrevista / O risco de interferência" in *Número Magazine*, n. 1 (Inverno 1998/1999), Lisboa: OPIO-Arte e Cultura, 1998, pp. 6-9.

MENDES, Paulo, "Política do povo, propostas para o turismo intemporal em Portugal" in *Streaming Egos* [curadoria de Sandra Vieira Jürgens], raum: residências artísticas online, 08 de Fevereiro de 2016 [Em linha] [Consult. 28-04-2020] <URL: <http://raum.pt/streaming-egos/politica-do-povo-propostas-para-o-turismo-intemporal-em-portugal+paulo-mendes>>.

MENDES, Paulo, *Portuguesa Monochrome: Algumas Considerações*, 29 de Abril de 2013 [Em linha] [Consult. 11-02-2020] <URL: http://www.paulomendes.org/?pagina=noticias/noticias&acao=ver_noticia&id_noticia=476>.

MENDES, Paulo, "Projecto Outdoor/Lisboa 99" in *PARPAINGS – ARCHITECTURE, ART, PAYSAGE*, Edições Jean-Michel Place, Paris, n.5, Setembro de 1999 [Em linha] [Consult. 03-09-2019] <URL: http://www.paulomendes.org/?pagina=obras/obras&acao=ver_obra&id_obra=86#conteudo>.

MENDES, Paulo, "Reality Sampling Line" in *Artes & Leilões*, n. 27 (Agosto/Setembro 2010), Lisboa: Artcetera – Cultura e Arte, 2010, pp. 18-22.

MENDES, Paulo, "Red Power (FTR)" in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 940, 11 Outubro de 2006 [Em linha] [Consult. 11-10-2018] <URL: http://www.paulomendes.org/?pagina=obras/obras&acao=ver_obra&id_obra=69#conteudo>.

MENDES, Paulo, "room⁰²" in *Número Magazine*, n. 0 (Verão 1998), Lisboa: OPIO-Arte e Cultura, 1998, pp. 24-25.

MENDES, Paulo, *The Best of... Vogue*, Porto: Mimesis, 2002.

MENDES, Paulo, "ZDB em entrevista / As setenta e sete diferenças" in *Número Magazine*, n. 1 (Inverno 1998/1999), Lisboa: OPIO-Arte e Cultura, 1998, pp. 24-33.

3.3. Textos sobre Paulo Mendes

JÜRGENS, Sandra Vieira, "W. C. Container" in *Instalações Provisórias: Independência, autonomia, alternativa e informalidade: Artistas e exposições em Portugal no séc. XX*, Lisboa: Sistema Solar/Documenta, 2016, pp. 509-516.

MARTINS, Ivo, "Paulo Mendes: S de Saudade, Perfilados de Medo" in *S de Saudade, perfilados de medo (instalação antológica de um arquivo intermitente)*, Guimarães: Centro Cultural Vila Flor, 2015 [Catálogo da exposição] [Em linha] [Consult. 14-03-2020] <URL: http://www.ivomartins.net/2015_02pt.html>.

NOLASCO, Ana, "O Kinismo: Albuquerque Mendes, Paulo Mendes, Pedro Portugal" in *Transgressões do Belo: Invenções do Feio na Arte Contemporânea*, Tese de Doutoramento em Estética e Filosofia da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2010, pp. 219-234.

SANTOS, David Manuel Gargalo dos, "Arte, política e ativismo / Paulo Mendes" in *A reinvenção do real: da reflexão crítica ao exercício de curadoria*, Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Setembro de 2013, pp. 279-295.

SANTOS, David, "O Labirinto da Memória | Paulo Mendes" in *A Reinvenção do Real: Curadoria e arte contemporânea no Museu do Neo-Realismo*, Lisboa: Documenta, 2014, pp. 85-91.

3.4. Entrevistas e artigos em periódicos

ALMEIDA, Jorge Pereira de; D'ARCOS, José Paço, "Subsídio ou Censura?" in *Artes & Leilões*, n. 10 (Setembro 2008), Lisboa: Artcetera – Cultura e Arte, 2008, pp. 38-46 [entrevista a José Barreto Xavier, Lauro António, Pedro Marques e Paulo Mendes].

BRITO, Fernando; FELICIANO, João Paulo; LOURO, João; MENDES, Paulo; PALMA, Miguel; SERRA, Rui; TABARRA, João; VIDAL, Carlos, "Oito novos fora" in *Artes & Leilões*, A. 5, n. 22 (Out. – Nov. 1993), Lisboa: Artes e Leilões, Sociedade Editorial, 1993, p. 7.

GUARDA, Dinis; OLIVEIRA, Filipa, "Arte, Poética, Política e Portugal / João Tabarra + Paulo Mendes" in *Número Magazine*, n. 9 (Verão 2001), Lisboa: OPIO-Arte e Cultura, 2001, pp. 76-87.

JÜRGENS, Sandra Vieira, "Paulo Mendes: Acção Directa" in *Arq./a: Arquitectura e Arte*, nº1, Maio/Jun., Lisboa: Info regiões, 2000, pp. 72-75.

JÜRGENS, Sandra Vieira, "Plano XXI" in *Número Magazine*, n. 7 (Outono 2000), Lisboa: OPIO-Arte e Cultura, 2000, pp. 82-85.

JÜRGENS, Sandra Vieira, "(Um) texto para os anos noventa" in *Arte Português Contemporâneo/Argumentos de Futuro. Colección MEIAC*, Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo, 2001, pp. 154-163.

JÜRGENS, Sandra Vieira, "Paulo Mendes" in *Arte y Parte*, n. 49 (Fevereiro – Março 2004), Madrid: Ediciones del Limón, 2004, p. 139.

JÜRGENS, Sandra Vieira; URBANO, João, "Para uma arte política" in *Nada*, n. 12, Outubro, 2008, pp. 76-109.

MARCHAND, Bruno (concepção), *Terminal/Paulo Mendes, Cadernos de Curadoria 4*, Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2012.

MOREIRA, Alexandra Beleza, "Paulo Mendes: Nas traseiras... un terrain vague" in *Arte Capital*, Dezembro, 2008 [Em linha] [Consult. 17-11-2019] Disponível em <URL: <https://artecapital.net/exposicao-211-paulo-mendes-nas-traseiras-un-terrain-vague>>.

NEVES, Rita Castro, "Arte e Património – três escritas da história em directo" in *Veduta: Revista de Estudos em Património Cultural*, n.3, Guimarães: Oficina-CIPRL, 2009, pp. 40-45.

SANTOS, David, "Arte Política e Activismo – Arte/Política" in *Arqa – Revista de Arquitectura e Arte*, nº 14, Julho/Agosto de 2002, Lisboa: Inforegiões, 2002, pp. 74-79

SANTOS, David, "Arte, Política e Activismo – Cidade/Activismo" in *Arqa – Revista de Arquitectura e Arte*, nº 15, Setembro/Outubro de 2002, Lisboa: Inforegiões, 2002, pp. 70-75

VIDAL, Carlos; LOURO, João; TABARRA, João; CARVALHO, José Maçãs de; MENDES, Paulo, "Os meios e os fins: Discussão" in *Artes & Leilões*, A. 5, n. 22 (Out.-Nov. 1993), Lisboa: Artes e Leilões, Sociedade Editorial, 1993, pp. 43-48.

4. Decretos-Lei

Lei nº 1:748, Diário do Governo, série I, nº 36, 16 de Fevereiro de 1925, p. 175.

Decreto nº 11:459, Diário do Govêrno, série I, nº 36, 20 de Fevereiro de 1926, p. 158.

Decreto nº 13:564, Diário do Govêrno, série I, nº 92, 06 de Maio de 1927, pp. 689-704.

Decreto nº 14:637, Diário do Govêrno, série I, nº 265, 30 de Novembro de 1927, p. 2267.

Decreto nº 17:046 – A, Diário do Govêrno, série I, nº 146, 1º suplemento, 29 de Junho de 1929, p. 1587-1589.

Decreto-Lei nº 25495, Diário do Govêrno, série I, nº 134, 13 de Junho de 1935, pp. 587-859.

Decreto-Lei nº 33:545, Diário do Govêrno, série I, nº 37, 23 de Fevereiro de 1944, pp. 149-150.

Decreto-Lei nº 34:590, Diário do Govêrno, série I, nº 102, 11 de Maio de 1945, pp. 369-371.

Decreto-Lei nº 36:062, Diário do Govêrno, série I, nº 295, 27 de Dezembro de 1946, pp. 1316-1319.

Lei nº 2:027, Diário do Govêrno, série I, nº 39, 18 de Fevereiro de 1948, pp. 125-127.

Decreto-Lei nº 210-A/75, Diário do Governo, série I, nº 91, 1º suplemento, 18 de Abril de 1975, p. 596.

Decreto-Lei nº 99-A/77, Diário da República, série I, nº 64, 1º suplemento, 17 de Março de 1977, p. 558.

Decreto-Lei nº 39-A/78, Diário da República, série I, nº 51, 1º suplemento, 02 de Março de 1978, p. 446.

5. Webgrafia

CRUZEIRO, Maria Manuela, *25 de Novembro: Quantos Golpes Afinal?*, comunicação apresentada no Colóquio sobre o 25 de Novembro, realizado no Museu República e Resistência, 2005. [Em linha] [Consult. 15-03-2020] <URL: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=th10>>.

<http://www.paulomendes.org/>

<http://www.experimentadesign.pt/2005/pt/index.html>

O Pulsar da Revolução. Novembro 1975, Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra, [Em linha] [Consult. 15-03-2020] <URL: <http://www.cd25a.uc.pt/index.php?r=site/page&view=itempage&p=977>>.

PATO, Helena, Intervenção na inauguração da placa sinalizadora da antiga sede da PIDE/DGS a 25 de Abril de 2010 in *Caminhos da Memória*, 27 de Abril de 2010 [Em linha] [Consult. 10-05-2019] <URL: <https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2010/04/27/intervencao-de-helena-pato-na-inauguracao-da-placa-sinalizadora-da-antiga-sede-da-pidedgs/>>.

PÉREZ, Miguel von Haffe (org.), *Anamnese – Plataforma digital sobre arte contemporânea de/em Portugal entre 1993 e 2003* [Em linha] [Consult. 03-09-2019] <URL: <http://www.anamnese.pt/>>.

POMAR, Alexandre, “Museu de Arte Popular – Ainda há tempo?”, 22 de Abril de 2007 [Em linha] [Consult. 02-05-2019] <URL: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/04/map.html#more>.

SOUSA, André; CERQUEIRA, Mauro, *Not Today*, Maio de 2014. [Em linha] [Consult. 29-04-2019] <URL: <http://acloc-faq.blogspot.com/2009/10/qual-e-o-orcamento.html>>.

6. Videografia/Filmografia

Entrevista com o Capitão Duran Clemente, Arquivos RTP. [Em linha] [Consult. 15-03-2020] <URL: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-com-o-capitao-duran-clemente/>>.

"Manifesto ao Povo Português" dos paraquedistas, Arquivos RTP. [Em linha] [Consult. 15-03-2020] <URL: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manifesto-ao-povo-portugues-dos-paraquedistas/>>.

MENDES, Paulo, *A performance como cartografia de um território crítico*. [Em linha] [Consult. 07-10-2019] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zJAXmHdDqgc&t=5623s>>.

MENDES, Paulo, *Abandonado*, 2006. [Em linha] [Consult. 18-11-2019] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WktKkKlsTk0>>.

MENDES, Paulo, *Deadpan (The Forgotten Maske)*, 2003. [Em linha] [Consult. 12-04-2020] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0nvpC3VOxcE>>.

MENDES, Paulo, *How green was my valley – Europa 2005*, 2005. [Em linha] [Consult. 10-09-2018] <URL: https://www.youtube.com/watch?v=p35_3n6gJcI&t>

MENDES, Paulo, *O Passado e o Presente*, 2008. [Em linha] [Consult. 12-03-2019] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JmP0nAf5b6s>>.

MENDES, Paulo, *Performance Anxiety*, 2006. [Em linha] [Consult. 10-09-2018] <URL: https://www.youtube.com/watch?v=B6_jvhdJnVo>.

MENDES, Paulo, *Remote*, 2005. [Em linha] [Consult. 10-09-2018] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ytSZwQ9rzlk>>.

MENDES, Paulo, *Replay – Art Make-up*, 2003. [Em linha] [Consult. 10-09-2018] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ThBp8dphHwk>>.

MENDES, Paulo, *Replay [Dance or exercise on the perimeter of a square square dance] Dance studio version (B.N.67-68)*, 2003. [Em linha] [Consult. 10-09-2018] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EUN-ED382wU>>

MENDES, Paulo, *S – A Humilhação leva à Morte*, 2009. [Em linha] [Consult. 14-04-2019] <URL: https://www.youtube.com/watch?v=2DkounC4_ng&t>.

MENDES, Paulo, *The Life and Death of the Artist Andy Warhol (Trailer Edition)*, 2005. [Em linha] [Consult. 10-09-2018] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xyih-eP4K1Q>>

MENDES, Paulo, *The Life and Death of the Artist Vincent Van Gogh (Trailer Edition)*, 2005. [Em linha] [Consult. 10-09-2018] <URL: https://www.youtube.com/watch?v=QX_JGTppsv0>.

MENDES, Paulo, *Undersound (Revisão de Os Verdes Anos de Carlos Paredes e Paulo Rocha)*, 2004. [Em linha] [Consult. 10-09-2018] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vwuomR5R0P0>>.

Paulo Mendes. [Entrevista realizada para o projeto *Criadores: Projetos curatoriais entre capitais europeias da cultura, Porto 2001 – Guimarães 2012*, integrado Curators' Lab/ Laboratório de Curadoria do Programa Arte e Arquitetura, Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura, com conceção de José Maia] [Em linha] [Consult. 05-10-2018] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WKOCYW0laEU>>.

Paulo Mendes apresenta a exposição "Escavar um Buraco". [Em linha] [Consult. 17-02-2019] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VOXNt72fDQ0>>.

Proclamação da Junta de Salvação Nacional, Arquivos RTP. [Em linha] [Consult. 15-03-2020] <URL: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/proclamacao-da-junta-de-salvacao-nacional/>>.

Uma certa falta de coerência. Entrevista con André Sousa. [Em linha] [Consult. 29-04-2019] <URL: https://www.youtube.com/watch?v=jCAVm_TOU1o>.

ANEXOS



Fig. 1 – Vista da exposição *S de Saudade, Retratos da Vida Portuguesa*, Galeria Reflexus Arte Contemporânea, Porto, 22/09 – 3/11/2007. Exposição individual de Paulo Mendes. © Paulo Mendes Archive Studio.

À esquerda: *S – Não discutimos Deus e a Virtude; Não discutimos a Pátria e a sua História; Não discutimos a Autoridade e o seu Prestígio; Não discutimos a Família e a sua Moral; Não discutimos a glória do trabalho e o dever de trabalhar.* Acrílico e impressão sobre tela, 266 × 400 cm, 2007.

À direita: «*S - A unidade moral e religiosa, infelizmente, não existe em parte alguma, mas cada nação possui ainda uma reserva de sentimentos cuja nobreza deveríamos exaltar para não a deixar perder-se. A elite que detém esses sentimentos diminuirá cada vez mais na loucura do nosso tempo, em que a sede dos prazeres materiais e a dissolução dos costumes corromperam a riqueza e as suas fontes, o trabalho e as suas aplicações, a família e o seu valor social.*». Acrílico e impressão sobre tela, 200 × 300 cm, 2007.



Fig. 2 - Vista da exposição *S de Saudade, Retratos da Vida Portuguesa*, Galeria Reflexus Arte Contemporânea, Porto, 22/09 – 3/11/2007. Exposição individual de Paulo Mendes. © Paulo Mendes Archive Studio.

No topo: *S – A gravidade da vida não implica necessariamente o luto da tristeza, o pessimismo, o desencorajamento; Ela é, pelo contrário, muito compatível com a alegria do povo, as brincadeiras, a graça e o riso.* Acrílico e impressão sobre tela, 60x 60 cm, 2007.

Fila de baixo, da esquerda para a direita: *S – Querer garantir as liberdades reputadas essenciais à vida social e à própria dignidade humana, não implica a obrigação de considerar a liberdade como o elemento sobre o qual se deve erguer toda a construção política.* Acrílico e impressão sobre tela, dimensões desconhecidas, 2007;

S – Queremos, pelo contrário, que a família e a escola imprimam nas almas em formação, de uma forma indelével, nesses altos e nobres sentimentos que caracterizam a nossa civilização e o amor profundo da pátria, semelhante ao amor daqueles que a fizeram e a engrandeceram ao longo dos séculos. Acrílico e impressão sobre tela, 80x 120 cm, 2007;

S – Eficazmente protegida na sua formação, na sua conservação e no seu desenvolvimento, a família tem que exercer, pela voz do seu chefe, no direito de eleger os membros dos corpos administrativos, pelo menos os da paróquia, dado que esta não

passa, em suma, da expressão natural das casas e dos lares com os interesses comuns que se lhes ligam. É assim que pensamos que o cidadão tem direitos políticos bem fundados. Acrílico e impressão sobre tela, 100x 150 cm, 2007;

S – Desejamos que o maior mérito das nossas instituições seja trazer a marca da sua origem portuguesa. Acrílico e impressão sobre tela, 266x 400 cm, 2007.

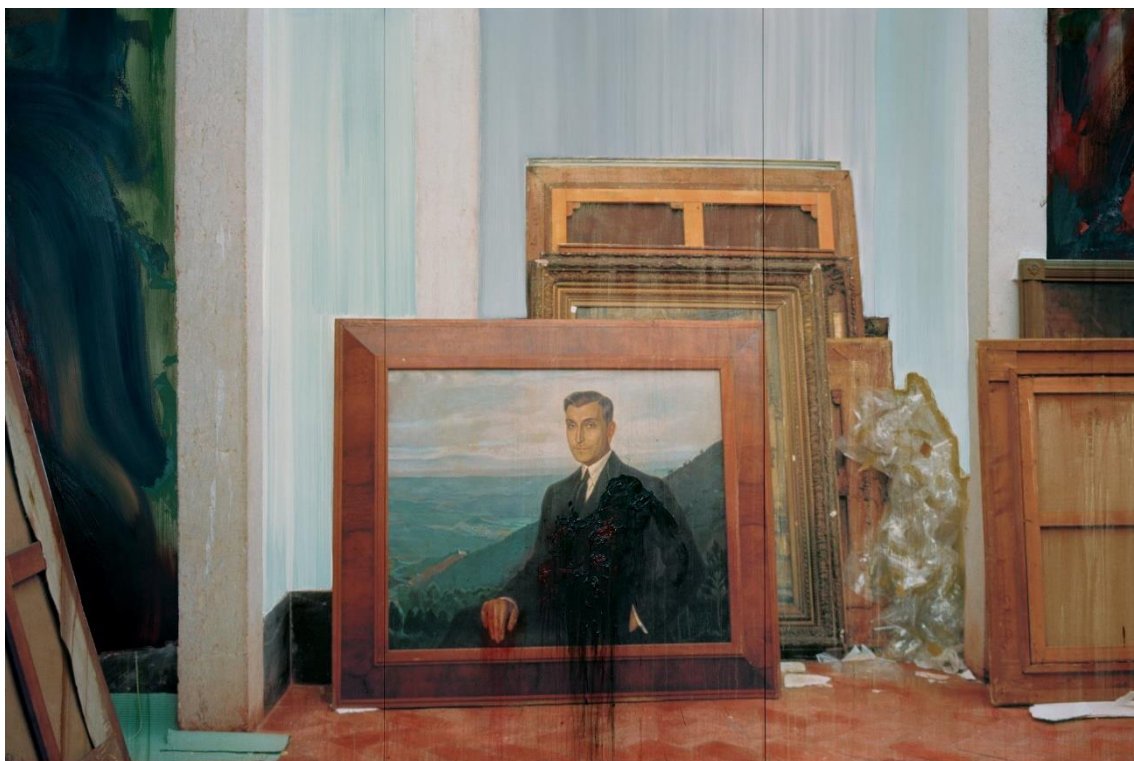


Fig. 3 – Paulo Mendes, *S - A unidade moral e religiosa, infelizmente, não existe em parte alguma, mas cada nação possui ainda uma reserva de sentimentos cuja nobreza deveríamos exaltar para não a deixar perder-se. A elite que detém esses sentimentos diminuirá cada vez mais na loucura do nosso tempo, em que a sede dos prazeres materiais e a dissolução dos costumes corromperam a riqueza e as suas fontes, o trabalho e as suas aplicações, a família e o seu valor social.* Acrílico e impressão sobre tela, 200 × 300 cm, 2007. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 4 - Vista da entrada da exposição *S de Saudade, Diorama da Nossa História Natural*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 12/04 – 06/07/2008. Exposição individual de Paulo Mendes. Curadoria de David Santos. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 5 – Vista da exposição *S de Saudade, Diorama da Nossa História Natural*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 12/04 – 06/07/2008. Exposição individual de Paulo Mendes. Curadoria de David Santos. © Paulo Mendes Archive Studio.

À esquerda: Paulo Mendes, *S - A unidade moral e religiosa, infelizmente, não existe em parte alguma, mas cada nação possui ainda uma reserva de sentimentos cuja nobreza deveríamos exaltar para não a deixar perder-se. A elite que detém esses sentimentos diminuirá cada vez mais na loucura do nosso tempo, em que a sede dos prazeres materiais e a dissolução dos costumes corromperam a riqueza e as suas fontes, o trabalho e as suas aplicações, a família e o seu valor social.* Acrílico e impressão sobre tela, 200 x 300 cm, 2007.

À direita: Paulo Mendes, *S – Não discutimos Deus e a Virtude; Não discutimos a Pátria e a sua História; Não discutimos a Autoridade e o seu Prestígio; Não discutimos a Família e a sua Moral; Não discutimos a glória do trabalho e o dever de trabalhar.* Acrílico e impressão sobre tela, 266 x 400 cm, 2007.



Fig. 6 – Vista da exposição *S de Saudade, Diorama da Nossa História Natural*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 12/04 – 06/07/2008. Exposição individual de Paulo Mendes. Curadoria de David Santos. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 7 - Vista da exposição *S de Saudade, Diorama da Nossa História Natural*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 12/04 – 06/07/2008. Exposição individual de Paulo Mendes. Curadoria de David Santos. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 8 – Vista da exposição *S de Saudade, Diorama da Nossa História Natural*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 12/04 – 06/07/2008. Exposição individual de Paulo Mendes. Curadoria de David Santos. © Paulo Mendes Archive Studio.

Na parede, à esquerda: *S - Somos antiparlamentares, antidemocratas, antiliberais e queremos constituir um Estado corporativo*. Acrílico e impressão em tela, 200x 300 cm, 2008.



Figs. 9, 10 – Vista interior de duas vitrinas com fotografias do álbum de família do artista, postais e revistas, colocadas à entrada da exposição *S de Saudade, Diorama da Nossa História Natural*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 12/04 – 06/07/2008. Exposição individual de Paulo Mendes. Curadoria de David Santos. © Paulo Mendes Archive Studio.

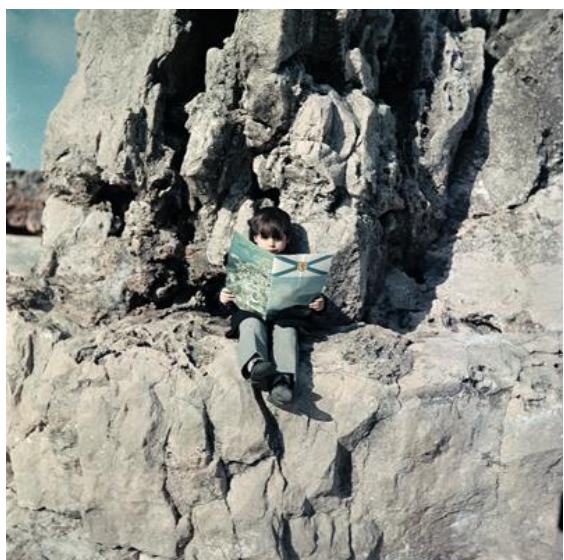


Fig. 11 - Paulo Mendes com os colegas de turma da segunda classe na Escola Primária da Amadora, 1973. Fotografia presente na exposição *S de Saudade, Diorama da Nossa História Natural*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 12/04 – 06/07/2008.

Exposição individual de Paulo Mendes. Curadoria de David Santos. © Paulo Mendes Archive Studio.



Figs. 12, 13 – Paulo Mendes com os pais. Fotografias presentes na exposição *S de Saudade, Diorama da Nossa História Natural, Museu do Neo-Realismo*, Vila Franca de Xira, 12/04 – 06/07/2008. Exposição individual de Paulo Mendes. Curadoria de David Santos. © Paulo Mendes Archive Studio.



Figs. 14, 15 – Fotografias de infância de Paulo Mendes. Fotografias presentes na exposição *S de Saudade, Diorama da Nossa História Natural, Museu do Neo-Realismo*, Vila Franca de Xira, 12/04 – 06/07/2008. Exposição individual de Paulo Mendes. Curadoria de David Santos. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 16 – Vista da instalação na exposição *S de Saudade, Au Hasard Salazar*, Museu Nogueira da Silva, Braga, 01/05 – 15/06/2009. Exposição Individual de Paulo Mendes. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 17 – Fotografias de infância de Paulo Mendes, final dos anos 1960. Vista interior da vitrina presente na exposição *S de Saudade, Au Hasard Salazar*, Museu Nogueira da Silva, Braga, 01/05 – 15/06/2009. Exposição Individual de Paulo Mendes. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 18 – Vista geral da exposição *S de Saudade, Au Hasard Salazar*, Museu Nogueira da Silva, Braga, 01/05 – 15/06/2009. Exposição Individual de Paulo Mendes. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 19 - Vista geral da exposição *S de Saudade, Au Hasard Salazar*, Museu Nogueira da Silva, Braga, 01/05 – 15/06/2009. Exposição Individual de Paulo Mendes. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 20 - Vista geral da exposição *S de Saudade, Au Hasard Salazar*, Museu Nogueira da Silva, Braga, 01/05 – 15/06/2009. Exposição Individual de Paulo Mendes. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 21 - Pormenor da exposição *S de Saudade, Au Hasard Salazar*, Museu Nogueira da Silva, Braga, 01/05 – 15/06/2009. Exposição Individual de Paulo Mendes. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 22 – Paulo Mendes, *S – A Humilhação leva à morte*, instalação com vídeo e fotografias sobre livro de contas, 2009. Exposição *S de Saudade, Au Hasard Salazar*, Museu Nogueira da Silva, Braga, 01/05 – 15/06/2009. Exposição Individual de Paulo Mendes. © Paulo Mendes Archive Studio.



Figs. 23, 24 – Vistas gerais da exposição *O Processo*, Galeria Quadrum, Lisboa, 1994. Exposição individual de Paulo Mendes. Processo conjunto com Nuno Silva. © Paulo Mendes Archive Studio.



Figs. 25, 26 – Instalação com móveis, plásticos, tintas industriais, cal, caixas de cartão, uma instalação sonora, televisões, sofá, diversas cadeiras, candeeiro, gambiarra e letras em cartão, 2009. Exposição *O Passado também se inventa*, Museu de Arte Popular, Uma certa falta de coerência, Porto, 30/10 – 21/11/2009. Exposição individual de Paulo Mendes, comissariada por José Maia. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 27 – Vista geral da exposição *O Passado também se inventa*, *Museu de Arte Popular*, Uma certa falta de coerência, Porto, 30/10 – 21/11/2009. Exposição individual de Paulo Mendes, comissariada por José Maia. © Paulo Mendes Archive Studio.

À esquerda, projetado na parede: Paulo Mendes, *Museu de Arte Popular 1948-2009*, prova em fotografia que reproduz o desenho original na mesma escala, 42 x 59 cm, 2009.



Fig. 28 – Paulo Mendes, vista geral da instalação *Memória e Nostalgia*, duas fotografias impressas a jato de tinta, fixadas nas paredes degradadas, 2009. Exposição *O Passado também se inventa*, Museu de Arte Popular, Uma certa falta de coerência, Porto, 30/10 – 21/11/2009. Exposição individual de Paulo Mendes, comissariada por José Maia. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 29 – Paulo Mendes, Fotografia da sede abandonada da PIDE / DGS na Rua António Maria Cardoso, Lisboa, 2001. Parte integrante da instalação *Memória e Nostalgia*, duas

fotografias impressas a jato de tinta, fixadas nas paredes degradadas, 2009. Exposição *O Passado também se inventa*, Museu de Arte Popular, Uma certa falta de coerência, Porto, 30/10 – 21/11/2009. Exposição individual de Paulo Mendes, comissariada por José Maia. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 30 – Fotografia de Salazar morto, Lisboa, 1970. Parte integrante da instalação *Memória e Nostalgia*, duas fotografias impressas a jato de tinta, fixadas nas paredes degradadas, 2009. Exposição *O Passado também se inventa*, Museu de Arte Popular, Uma certa falta de coerência, Porto, 30/10 – 21/11/2009. Exposição individual de Paulo Mendes, comissariada por José Maia. © Paulo Mendes Archive Studio.



Figs. 31, 32 – Paulo Mendes, *A Cabeça do meu pai é uma caixa de memórias vazias*, instalação, projeção em contínuo de duas fotografias/slides, 2009. Exposição *O Passado também se inventa*, Museu de Arte Popular, Uma certa falta de coerência, Porto, 30/10 – 21/11/2009. Exposição individual de Paulo Mendes, comissariada por José Maia. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 33 – Paulo Mendes, *O Senhor S - discursa sobre as virtudes e sacrifícios das suas acções, esperando ser empenhadamente aplaudido no final desta dissertação a bem da nação*, fotografia impressa a jato de tinta, 74 x 49 cm, 2008 - 2009. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 34 – Paulo Mendes, *O Senhor S - cultiva a vigilância permanente, preocupado que está com as influências nefastas que corrompem os bons costumes*, fotografia impressa a jato de tinta, 2008 – 2009. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 35 – Paulo Mendes, *O Senhor S - aceita o seu destino, como um santo se sacrifica, tenta controlar os impulsos mais obscuros e congénitos da sua existência interior*, fotografia impressa a jato de tinta, 74 x 49 cm, 2008 – 2009. © Paulo Mendes Archive Studio.

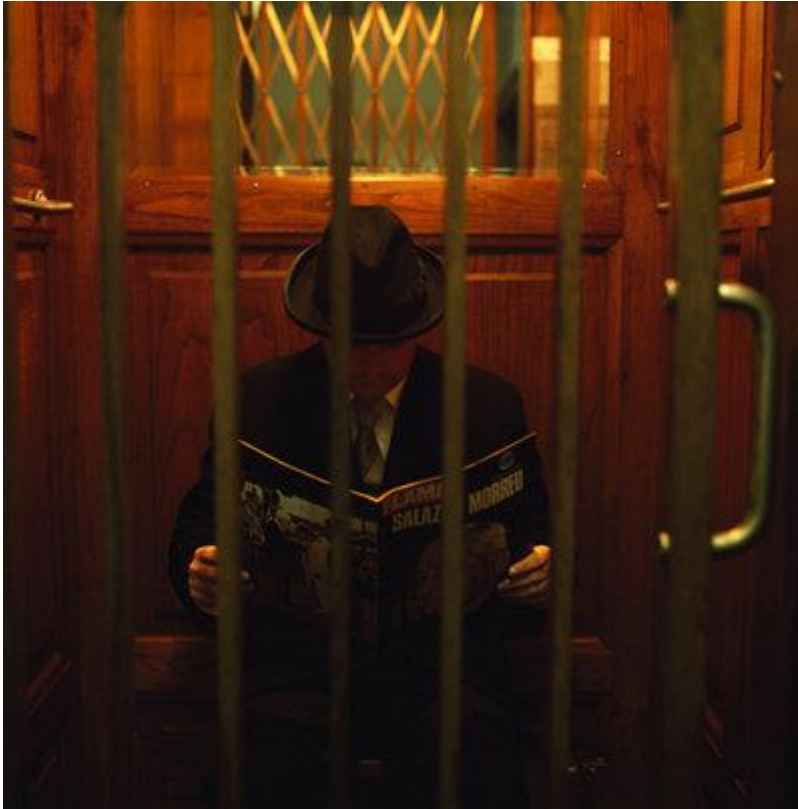


Fig. 36 – Paulo Mendes, *O Senhor S - sempre foi céptico em relação às notícias publicadas na imprensa*, fotografia impressa a jato de tinta, 2008 – 2009. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 37 – Paulo Mendes, *O Senhor S - está sempre presente mesmo quando está ausente, pratica com humildade respeitosa a retórica da invisibilidade*, fotografia impressa a jato de tinta, 2008 – 2009. © Paulo Mendes Archive Studio.



Figs. 38, 39 – Paulo Mendes, *S de Saudade, Restos de Colecção*, performance/instalação, registo fotográfico, 2011. Projeto *Troca-se por Arte*, organização Miss'opo, montra da loja Rubi, Rua 31 de Janeiro, Porto, 5, 6 e 7/05/2011. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 40 - Paulo Mendes, *S de Saudade, Restos de Colecção*, performance/instalação, registos fotográficos, 2011. Projeto *Troca-se por Arte*, organização Miss'opo, montra da loja Rubi, Rua 31 de Janeiro, Porto, 5, 6 e 7/05/2011. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 41 – Paulo Mendes, *Se pudessem parar de fazer para não fazerem nada, enquanto não param de todo*, performance, registo fotográfico, 16 de Outubro de 2011. *Trama:* Festival de Artes Performativas, 6ª edição. Programação e organização Cristina Grande, Pedro Rocha, Rita Castro Neves, Paulo Vinhas, Fundação de Serralves em parceria com Matéria Prima e brrr _ Festival de Live Art. Loja do nº 90 da Rua Cândido dos Reis, Porto, 13 – 16/10/2011. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 42 – Paulo Mendes, *Arquivo Memória. Graffiti*, 1999; Exposição coletiva *Quartel/Arte Trabalho Revolução*, curadoria de Óscar Faria, 22/05 – 12/06/1999, Porto. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 43 - Paulo Mendes, *Arquivo Memória. Publicidade*, 1999; Exposição coletiva *Quartel/Arte Trabalho Revolução*, curadoria de Óscar Faria, 22/05 – 12/06/1999, Porto. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 44 - Paulo Mendes, *Arquivo Memória. Figuras*, 1999; Exposição coletiva *Quartel/Arte Trabalho Revolução*, curadoria de Óscar Faria, 22/05 – 12/06/1999, Porto.
© Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 45 - Paulo Mendes, *Arquivo Memória. Publicidade*, 1999; Exposição coletiva *Quartel/Arte Trabalho Revolução*, curadoria de Óscar Faria, 22/05 – 12/06/1999, Porto.
© Paulo Mendes Archive Studio.

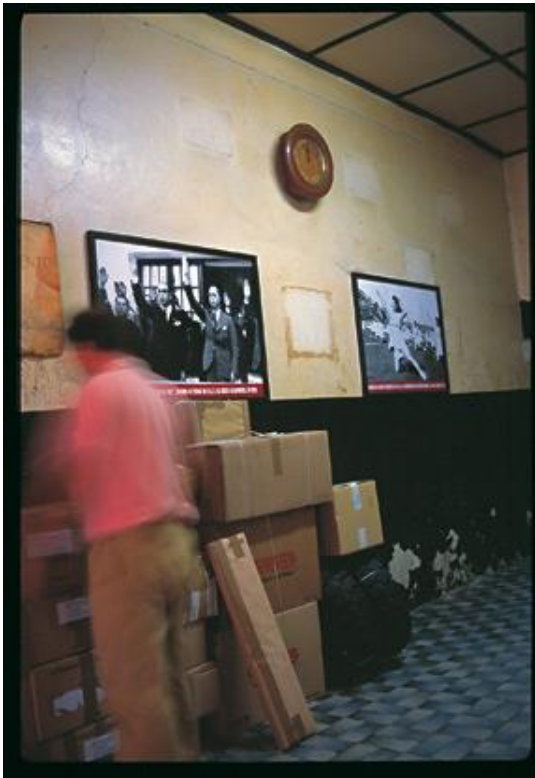


Fig. 46 - Paulo Mendes, *Arquivo Memória. Iconografia*, instalação numa loja de despachante na Praça D. Filipa de Lencastre, no Porto, 1999; Exposição coletiva *Quartel/Arte Trabalho Revolução*, curadoria de Óscar Faria, 22/05 – 12/06/1999, Porto.
© Paulo Mendes Archive Studio.



Figs. 47, 48 - Paulo Mendes, *Arquivo Memória. Iconografia*, 1999; Exposição coletiva *Quartel/Arte Trabalho Revolução*, curadoria de Óscar Faria, 22/05 – 12/06/1999, Porto.
© Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 49 - Paulo Mendes, *Arquivo Memória. Iconografia*, 1999; Exposição coletiva *Quartel/Arte Trabalho Revolução*, curadoria de Óscar Faria, 22/05 – 12/06/1999, Porto.
© Paulo Mendes Archive Studio.



Figs. 50, 51 – Paulo Mendes, *Timôr Loro Sa'e – Enterrados Vivos – Trabalho em Progresso*, Instalação com objetos diversos e material documental em suporte vídeo e fotográfico, 1996; Exposição coletiva, *Mais do que ver*, Jornadas de Arte Contemporânea do Porto – 3ª edição, curadoria de João Fernandes, Antigo edifício das Moagens Harmonia, Porto, 11/05 – 30/06/1996. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 52 – Paulo Mendes, *Arquivo Memória. Cinema*, 1999; Exposição coletiva *Quartel/Arte Trabalho Revolução*, curadoria de Óscar Faria, 22/05 – 12/06/1999, Porto. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 53 – Paulo Mendes, *Projeto Outdoor / O 25 de Abril Existiu?*. *Arquivo Memória. Iconografia*, 400 x 1200 cm, 1999. Primeira versão censurada. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 54 – Paulo Mendes, *Projeto Outdoor / O 25 de Abril Existiu?*. *Arquivo Memória. Iconografia*, 400 x 1200 cm, 1999. Segunda versão aprovada. © Paulo Mendes Archive Studio.



Figs. 55, 56, 57 – Paulo Mendes, *Operários da Metalúrgica Alentejana*, instalação, cinco fotografias a cores (100x100 cm cada uma), lâmpadas fluorescentes industriais, placas identificativas de ferro e instalação sonora, 1994/1995. Exposição coletiva, *Espectáculo, Exílio, Deriva, Disseminação: Um projecto em torno de Guy Debord*, curadoria de Jorge Castanho, antigo edifício da Metalúrgica Alentejana, Beja, 01/04 – 01/05/1995. © Paulo Mendes Archive Studio.

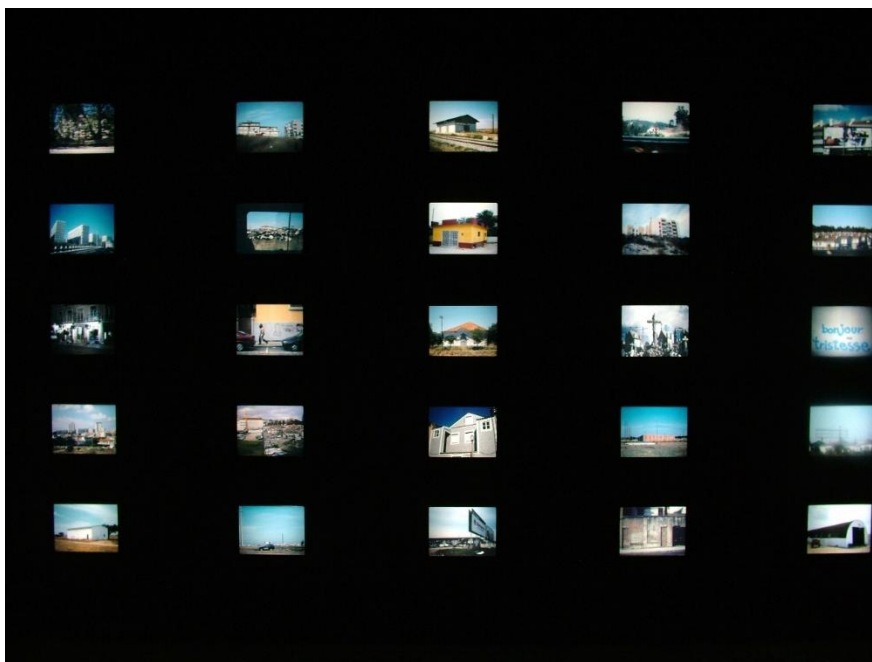


Fig. 58 – Paulo Mendes, *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)*, work in progress 1991-, instalação de 200 slides de 35mm transferidos para *duratrans*, pormenor da instalação *site-specific*, 2005. Exposição coletiva *Casa Portuguesa, Modelos Globais Para Casas Locais*, programação da ExperimentaDesign 05, Cordoaria Nacional, Torreão Nascente, Lisboa, 17/09 – 31/10/2005. [Em linha] [Consult. 18-03-2020] <URL: <http://www.experimentadesign.pt/press/pt/images/exd-05.htm>>.

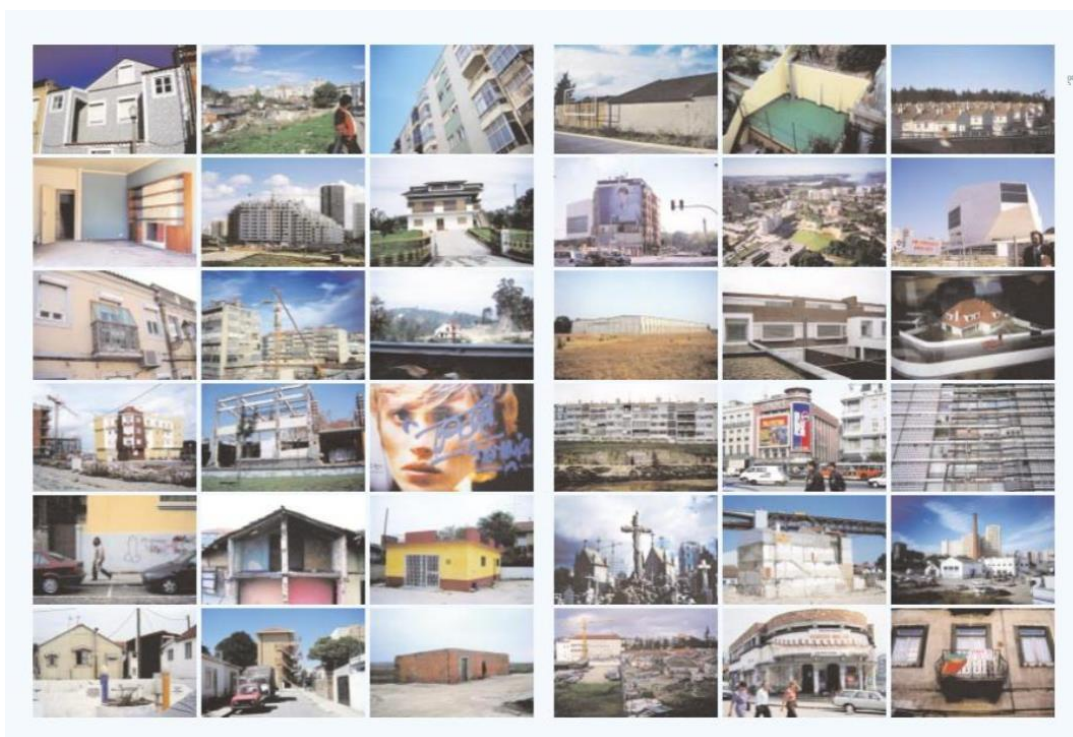


Fig. 59 – Paulo Mendes, *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)*, conjunto de 36 dos 200 slides de 35mm que foram transferidos para *duratrans* para a instalação *site-specific*, 1991-2005 (*work in progress*). Exposição coletiva *Casa Portuguesa, Modelos Globais Para Casas*

Locais, programação da ExperimentaDesign 05, Cordoaria Nacional, Torreão Nascente, Lisboa, 17/09 – 31/10/2005. In S'A Arquitetos, *Cultural Portfolio*, p. 27 [Em linha] [Consult. 18-03-2020] <URL: https://issuu.com/carlos.pedro/docs/sa_cultural_portfolio>.



Fig. 60 – Paulo Mendes, *Nas traseiras... un terrain vague*, instalação com imagens da série *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)* (1991-2008, *work in progress*) – fotografia (impressão a jato, 100x150 cm), duas projeções vídeo com som (DVD loop (dupla projeção), cor, som, 3 min.), mobiliário e materiais diversos, dimensões variáveis, 2001-2008; Exposição individual de Paulo Mendes. Galeria Reflexus Arte Contemporânea, Porto, 08/11 – 06/12/2008. © Paulo Mendes Archive Studio.

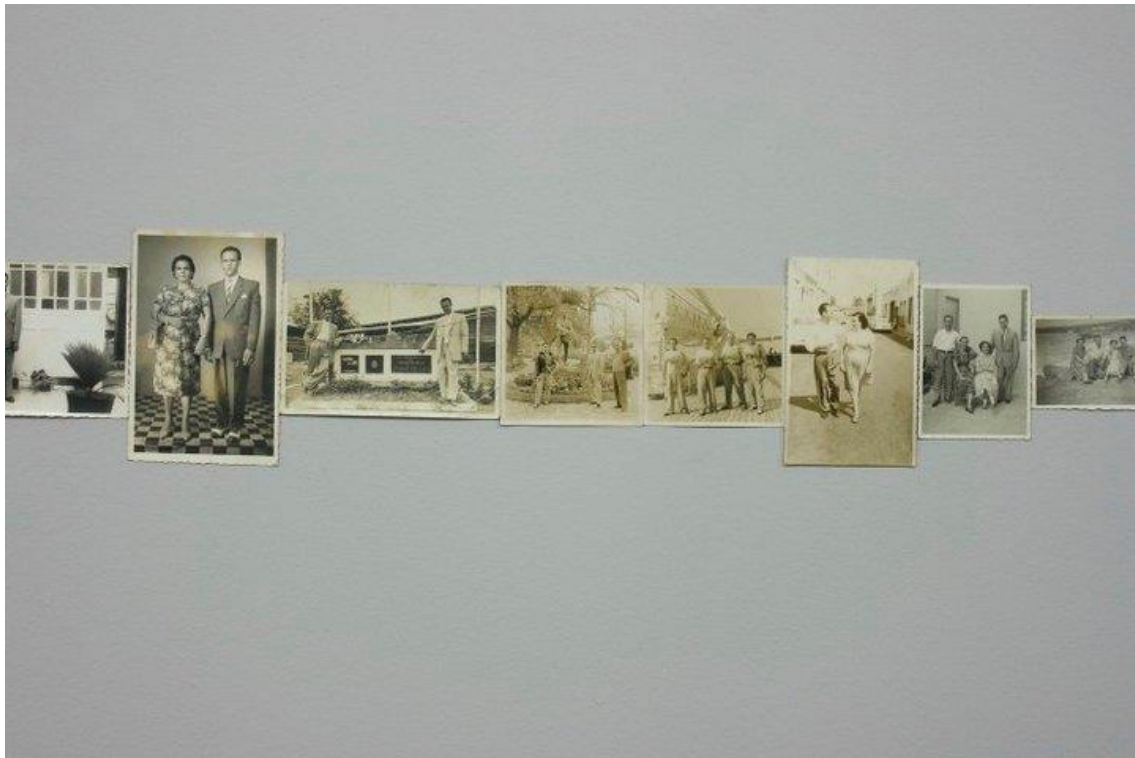


Fig. 61 – Paulo Mendes, *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame) /Guimarães Julho 2006/Postais Turísticos*, instalação com fotografias da série *Tráfico/Tráfego (Freeze*

Frame) (1991-2006, *work in progress*) em formato postal (série de 20 fotografias originais duplicadas, 10x15 cm cada uma), 20 caixas de cartão e 20 etiquetas autocolantes; dimensões variáveis, 2006; Exposição coletiva, *Teleférico 1 – Cais de Embarque*, Laboratório das Artes, Teleférico da Penha, Guimarães, 22/06/2006 – 11/09/2006. © Paulo Mendes Archive Studio.



Fig. 62 – Paulo Mendes, *Portuguesa Monochrome*, instalação com bandeira portuguesa a preto e branco e mastro, 2013. Exposição individual *Sem título*, Laboratório das Artes – Associação Cultural Artística de Guimarães, Largo do Toural, Edifício do Café Milenário, Guimarães, 08/02 – 09/03/2013. © Paulo Mendes Archive Studio.



Figs. 63, 64 – Paulo Mendes, *Reprint in Real-Time*, instalação com fotografias da série *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)* (1991-2010, *work in progress*) e fotografias apropriadas, vistas gerais da exposição. Exposição individual de Paulo Mendes, Galeria Reflexus Arte Contemporânea, Porto, 06/11 – 11/12/2010. © Paulo Mendes Archive Studio.



Figs. 65, 66 – Paulo Mendes, *Reprint in Real-Time*, instalação com fotografias da série *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame)* (1991-2010, *work in progress*) e fotografias apropriadas, vistas gerais da exposição. Exposição individual de Paulo Mendes, Galeria Reflexus Arte Contemporânea, Porto, 06/11 – 11/12/2010. © Paulo Mendes Archive Studio.